SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 1802 2237
ART & MUSIC CENTER

DATE DUE

HIGH SMITH REORDER #45-230

JOSEF STRZYGOWSKI

HEIDNISCHES UND CHRISTLICHES UM DAS JAHR 1000

DER NORDEN IN DER BILDENDEN KUNST
WESTEUROPAS

HEIDNISCHES UND CHRISTLICHES UM DAS JAHR 1000

UNTER MITWIRKUNG VON BRUNO BREHM, ERNST KLEBEL, FRIEDRICH WIMMER, JOHANNES SCHWIEGER

HERAUSGEGEBEN VON

JOSEF STRZYGOWSKI

MIT 356 ABBILDUNGEN UND EINER KARTE

KRYSTALL-VERLAG / WIEN 1926

BEITRÄGE ZUR
VERGLEICHENDEN KUNSTFORSCHUNG
HERAUSGEGEBEN VOM
I. KUNSTHISTORISCHEN INSTITUT
DER UNIVERSITÄT WIEN
BAND IV

709.4
St 89 n

ART AND MUSIC DEPARTMENT

259137

3 1223 01802 2237

EINTEILUNG

Seite

VORWORT 7

DIE HEIDNISCHE VORZEIT 11

J. Strzygowski: Der Nydamer Schatzfund 14

J. Strzygowski: Das Osebergschiff und die Holzkunst der Wikingerzeit 23

B. Brehm: Ursprung der germanischen Tierornamentik 37

DIE CHRISTLICHE KUNST VOR DEM JAHRE 1000 97

J. Strzygowski: Spuren des ältesten deutschen Holzbaues 100

J. Strzygowski: Die irisch-angelsächsische Blüte in Bedas Zeit 110

DIE CHRISTLICHE KUNST NACH DEM JAHRE 1000 137

J. Strzygowski: Die europäische Kunst 143

E. Klebel: Altgermanische Holzbaukunst, Studien an Quellen und erhaltenen Denkmälern 166

F. Wimmer: Zur Entstehung der kreuzförmigen Basilika 210

NACHWORT 269

J. Schwieger: Der Begriff Norden 271

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS 291

VORWORT

Das Schlagwort »Norden« sucht in der Forschung über Bildende Kunst ähnlich wie einst »Orient oder Rom« das Gewissen der Kunstfreunde aufzurütteln. Die Kunstgeschichte rechnet gern mit einem Stammbaum der Hochkunst, der in Ägypten und Mesopotamien verwurzelt wird und über Hellas und Rom seine Krone im europäischen Mittelalter und der Neuzeit haben soll. Dagegen wurde schon 1901 auf den Osten verwiesen. Die damit begonnenen Forschungen führten allmählich zu dem Nachweise, daß Mittel- und Westasien (Altai-Iran) mit diesem Stammbaume nichts zu tun haben, sondern ganz eigene Wege gehen. Im vorliegenden Buche wird neben diese beiden ein dritter Kreis gestellt, der nordeuropäische. Wir haben ihn bisher, irregeführt durch die üblichen Schlagworte »Barbar« und »primitiv« wenig, für das Entstehen der christlichen Kunst in Westeuropa überhaupt nicht beachtet. Nun kann aber das, was wir gewöhnt sind als »romanisch« und »gotisch« zu bezeichnen, das heißt die eigentliche Blüte der westeuropäischen Kunst in ihrer Eigenart dem Süden und allen sonstigen Kunstkreisen der Erde gegenüber nicht begriffen werden, ohne daß man versucht hat, das Denken in Gurt und Joch aus dem Fachwerk, der Wölbung auch aus dem Blockbau und der Lagerung von Dach und Decke auf von der Wand unabhängigen Gliedern im normannischen Mastenbau zu verstehen. An dieser Lücke scheitern in den letzten Jahren alle Bemühungen, »Romanik« und »Gotik« in ihrem Ursprung erklären zu wollen. Was ich bisher durch die Heranziehung der christlichen und islamischen Kunst Asiens für die Geschichte des südlichen Steinbaues zu bieten suchte, eine festere Grundlage als sie die einseitige Einstellung auf Rom und das Mittelmeer jemals liefern kann, das wird durch den Nachweis des eigentlichen und ursprünglichen Entwicklungsträgers im Norden, den Holzbau, im vorliegenden Buche grundlegend zu ergänzen gesucht. Unser Bestreben ist zunächst nur darauf gerichtet, die alte Einseitigkeit der Anschauung zu erschüttern. Wir bauen noch nicht neu auf, zeigen nur, wie sich die bisherige Einstellung von allen Seiten als unhaltbar erweisen läßt. Leicht ist das nicht, weil alle Holzbauten der altgermanischen Zeit selbstverständlich verloren gegangen sind und wir es nicht leicht haben, diese verhängnisvolle Lücke aus kaum noch sichtbaren Spuren für jedes forschende Auge klar darzulegen. Wir rechnen auf guten Willen, sonst ist das Durchdringen wissenschaftlicher Gerechtigkeit für Europa ebensowenig zu erwarten wie einst für Asien.

Das Erscheinen des vorliegenden 4. Bandes der »Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung« ist seit Jahren angekündigt (Krisis der Geisteswissenschaften, S. 352).

Aus dem beabsichtigten 4. Heft ist inzwischen ein stattlicher Band geworden. Überdies ist eine Einschränkung insofern eingetreten, als ursprünglich der Norden ganz allgemein, also auch mit Hinzuziehung Asiens behandelt werden sollte. Das geschieht zwar in einem Falle, aber im allgemeinen ist doch eine ausgesprochene Beschränkung, zunächst auf Europa beabsichtigt. Der Band vereinigt eine Reihe von Einzelaufsätzen des Vorstandes, der Assistenten (S. 142) und wissenschaftlichen Hilfskräfte des I. Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien, dazu gibt er in einem Falle den Auszug aus einer 1922 angenommenen Dissertation, einer Arbeit, die sich auf Westeuropa und die Jahrhunderte vor 1000 bezieht. (Vgl. S. 37 f.) Daher durfte im Titel des Buches Osteuropa und Asien als ausgeschlossen erscheinen. Die angehängte Karte greift dem geplanten 2. Bande »Der Norden in der Bildenden Kunst Asiens« vor.

Soweit der Gesichtskreis des Buches. Wir haben nicht die Absicht, nachfolgend etwa die in ihn fallenden Denkmäler aufzuzählen, sondern gehen lediglich auf Fragen nach Wesen und Entwicklung ein. Es fällt uns nicht bei, die ganze Masse der einschlägigen Denkmäler vorführen und daraufhin eine Geschichte der Bildenden Kunst im Norden Europas versuchen zu wollen. »Wesen und Entwicklung« bedeuten gegenüber einer solchen Denkmalkunde und Geschichte einen erlösenden Schlüssel, der erlaubt, kurz zu sein, nur die Dinge herauszuheben, auf die es zunächst ankommt, und nicht alles und jedes, was uns der Zufall erhalten hat, im Sinne der Altertumskunde besprechen zu müssen[1]. Auch ist es immer möglich, daß der Zufall gerade das, worauf es ankommt, nicht erhalten hat oder eine verkehrte Schulmeinung nach den entscheidenden Dingen gar nicht fragen läßt. Man wird zugeben: wenn einer glaubt zu sehen, worauf es ankommt, dann kann er kurz sein. Wir schreiben in diesem Glauben, müssen daher von vornherein bitten, bereit zu sein, uns auf ungewohnten, daher ungebahnten Pfaden folgen zu wollen. Ich hoffe, das vorliegende Buch werde nur der Vorläufer größerer, denkmalkundlich aufgebauter Arbeiten sein. Der Arbeitsstoff, den wir in den Vordergrund stellen, liegt von Seiten der Kunstgeschichte ganz unbeachtet. Am I. Kunsthistorischen Institute sind gegenwärtig eine Reihe von Arbeiten fertig, die der Veröffentlichung harren. Dafür aber soll hier womöglich der Boden bereitet werden. Was wir bringen, sind nur einige erste Stichproben der neuen Arbeitsrichtung, die sich unerhört vermehren lassen, sobald der Blick genau forschend und vergleichend auch nur auf den bereits veröffentlicht vorliegenden Arbeitsstoff eingestellt wird. Dazu aber kommt, daß die einschlägigen Denkmäler zumeist

[1] Vgl. dazu jetzt auch Z. f. Hochschulpädagogik XVII, 1926, S. 10.

überhaupt nicht beachtet werden. (Ich hoffe, daß kein ernster Gelehrter mir den Vortrag in die Schuhe schiebt, den die Mitteilungen der geographischen Gesellschaft in Wien 69, 1926, S. 64 f. eben zum Abdruck bringen.)

Wir gebrauchen im Titel und immer wieder das Schlagwort »Norden«. Ich habe es erst in meinen größeren, in Fertigstellung begriffenen Werken zunächst über Asien näher begründet. Es handelt sich nicht um die nördliche Halbkugel, sondern um jenen, den Pol der nördlichen Halbkugel umlagernden Gürtel, der bis an die Alpen, den Taurus und Himalaja reicht. Der Süden, von dem wir in Europa und Asien sprechen, liegt südlich dieser Gebirge, hat also noch weniger etwas mit der »südlichen« Halbkugel zu tun. Um nun die Frage nach dem wissenschaftlichen Begriff des Nordens ins Rollen zu bringen, liefert der Anhang einen Aufsatz darüber. Im übrigen geben die vorliegend vereinigten Aufsätze ein Bild des Lebens und Treibens im Rahmen des I. Kunsthistorischen Instituts und Seminars, wie es sich um eine Kernfrage »Die Bedeutung des Nordens in der bildenden Kunst« in den letzten Jahren 1923—1925 entfaltet hat. Mit der Angliederung des Nordens neben den Osten und Süden haben wir den Weg freigemacht für die Beantwortung jener Fragen, die mich einst in »Cimabue und Rom« die Wanderung antreten ließen. Das Aufblühen der italienischen Kunst, die niemals ganz bodenständig war, läßt sich jetzt erst, nachdem wir die eurasische Welt durchwandert haben, verstehen. Damit wird allerdings der Standpunkt Burckhardts eingeschränkt, der die »Renaissance« viel zu früh anfangen ließ und übersah, daß bis auf die großen Meister der Norden die für die italienische Blüte nötige Kraft hergab. Die Durchsetzung der Anerkennung dieses Endergebnisses wird harter Kämpfe bedürfen. Daß ich sie nicht scheue, glaube ich mit dem sachlichen Eingreifen in die Berliner Verhältnisse durch den Aufsatz »Das Schicksal der Berliner Museen« (Preußische Jahrbücher, Bd. 203 1926, Seite 163 f.) bewiesen zu haben. Das aber sollte nur ein Anfang sein. Was jetzt noch unbeholfen herauskommt, wird in ein paar Jahren klar da sein. Aller Anfang ist schwer. Wir haben dem Krystall-Verlage zu danken für die durch seine eigenen Fachkräfte überwachte Drucklegung und die überaus sorgfältige Herstellung des Namen- und Sachverzeichnisses.

Wien, im Jänner 1926.

JOSEF STRZYGOWSKI

DIE HEIDNISCHE VORZEIT

Die herrschende Vorstellung der Geschichte ist die, daß die Nordvölker Europas »Barbaren« gewesen seien, die erst durch Rom und das Christentum auf den Weg der »Kultur« geleitet worden wären. Diese Meinung hat sich dadurch herausgebildet, daß diese Nordvölker kein auf uns gekommenes Schrifttum besaßen. Die Forschung auf dem Gebiete der Bildenden Kunst ist in der Lage, die nicht einmal von den Römern mit der heute üblichen Selbstverständlichkeit gebrauchte Bezeichnung »Barbar« als vom wissenschaftlichen Standpunkt unberechtigt zu erweisen. Sie braucht dabei nicht auf Tacitus zurückzugreifen, der sehr wohl zwischen Kultur und Zivilisation zu trennen wußte, sondern hat nur zu zeigen, daß das Schlagwort Barbar als Werturteil am wenigsten im Munde von Nachfahren der in Betracht kommenden Nordvölker berechtigt ist. Vielmehr handelt es sich um eine seit Jahrhunderten großgezogene verderbliche Schwäche, wenn wir unser eigenes Volkstum unterschätzen und glauben, nur im Wege des Humanismus selig werden zu können, das heißt eben in jener Gesinnung, die, aus der Bevorzugung des Südens, dem Mittelmeerglauben, geboren, alles für barbarisch ansieht, was nicht von gleicher südlicher Art ist. Man wäge nur einmal den in alle Himmel erhobenen Tizian gegen unseren Grünewald auf dem Gebiete der religiösen Darstellung ab und wird erleben, wie unsinnig wir bisher mit unserem Volksgute gewirtschaftet haben. Das aber ist nur ein uns heute noch unmittelbar nahes Beispiel; viel ärger liegen die Dinge, wenn man auf die Anfänge zurückgeht. Sie beschäftigen die Kunstgeschichte seit Jahrzehnten, soweit die Auseinandersetzung bezüglich des Ostens in Betracht kommt. Nun gesellt sich die noch viel wichtigere Nordfrage dazu. Immer sind es Kunsthistoriker, die, aus dem Geiste der klassischen Archäologie hervorgegangen, deren eng auf den Süden und das Mittelmeer im besonderen eingestellten Gesichtskreis auch im Norden aufrecht erhalten möchten. Es wirkt doppelt traurig, wenn sich junge Gelehrte, die von ihrem Fach aus eine ganz andere Einstellung haben, vor allem auch den Norden kennen sollten, als Vorspann benutzen lassen. So wenig das vorliegende Buch sich in diesen Fragen viel auf Kämpfe einläßt, muß doch gerade an die Spitze als Ausnahme ein besonders auffallendes Beispiel gestellt werden, weil darin die Verbissenheit der klassischen Archäologie besonders deutlich hervortritt.

JOSEF STRZYGOWSKI / DER NYDAMER SCHATZFUND

Als Beleg für die völlig gedankenlose Art, in der mit dem Schlagworte »Barbar« umgegangen wird, möchte der Herausgeber den Nydamer Fund in Flensburg und die Bearbeitung vorführen, die er 1923 in dem von einem archäologischen Institute herausgegebenen zweiten Bande von A. Riegls wertvollem Werke »Die spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn« durch E. H. Zimmermann (Kunstgewerbe des frühen Mittelalters) erfahren hat. In dem ganzen Bande wird unter österreichischer Flagge derart ohne Kenntnis Nordeuropas und Asiens darauf losgeschrieben, als wenn in Österreich selbst nicht seit Jahren zur Vorsicht gemahnt würde. Deshalb sei gerade von Wien aus einmal nachdrücklich auf den allmählich verknöcherten und jeder Gegenvorstellung unzugänglichen Humanistenstandpunkt hingewiesen. Er untergräbt das sachliche Erfassen der Stellung der Nordvölker in der Geschichte derart, daß man sich nicht wundern darf, dadurch die ins Wanken geratene deutsche Selbstachtung noch mehr ins Gleiten geraten zu sehen. Wenn es bisher gleichgültig sein konnte, wie man über die Nordvölker und die Deutschen im besonderen am Anfange ihrer Geschichte dachte, so tut es jetzt not, ja erscheint als völkische Pflicht, eine alte Geschichtslüge endlich entschieden zurückzuweisen.

Die Bildende Kunst der Nordvölker ist keine barbarische, sondern lediglich eine andere als die der Südvölker. Unsere humanistische Erziehung hält ab, das zu erkennen, und so ist die Bezeichnung Barbar nicht erst im Weltkriege ein Schimpfwort für die Deutschen geworden. Sehen wir uns den Nydamer Schatz an, der von der Waterkant, und zwar einem Orte jener Erde stammt, die auch wir Österreicher mit unserem Blute getränkt haben: aus der Nähe von Düppeln, Alsen gegenüber im alten Schleswig-Holstein. Dort wurde ein Schiff gefunden, das bisher auf dem Dachboden des Vaterländischen Museums in Kiel aufbewahrt, jetzt einen eigenen Saal erhalten hat und eine Eintrittshalle, die, mit mächtigen Runensteinen gefüllt, einen eindrucksvollen Auftakt zur Erfassung der Bedeutung des Schiffes selbst bildet. Es scheint, daß man wenigstens in Kiel bereit ist, in eine unbefangene Untersuchung nordischer Art in der Bildenden Kunst einzutreten[1].

In diesem Schiffe oder in seiner Nähe wurde ein Silberschatz gefunden, der nicht seinesgleichen hat (Abb. 1)[2]. Zimmermann führte ihn sofort mit der Behauptung

[1] Vgl. dazu »Das Schicksal der Berliner Museen«. Preuß. Jahrbücher, Bd. 203 1926, S. 163 f. [2] Ich verdanke diese Gesamtansicht dem Direktor des Flensburger Kunstgewerbemuseums Walter H. Dammann, der eine Sonderveröffentlichung vorbereitet.

ein, er sei entschieden von der spätrömischen Kunst abhängig, ja ohne diese nicht denkbar. Der Barbar äußere sich im Haß gegen jeden Reliefgrund (horror vacui) und der Abtrennung einzelner Glieder, also nicht in den Motiven selbst, sondern in deren Verwendung. »Ein nordischer Forscher«, sagt Zimmermann, »würde hier schlankweg ausrufen: Da haben wir germanische Kunst. Aber dem stehen doch Bedenken gegenüber, die durchbrochene Arbeit und die Komposition. Sie scheint nur denkbar als Produkt einer reifen Kunstübung und nicht einer werdenden barbarischen«. Ich drucke die letzten Worte gesperrt, weil die sonst nur in der Bezeichnung »barbarisch« zutage tretende falsche Auffassung gesteigert darin zur Geltung kommt, daß der reichsdeutsche Verfasser glaubt, seine Vorfahren wären um 500 n. Chr. in der bildenden Kunst noch kaum Barbaren gewesen, vielmehr wäre diese Art damals bei ihnen selbst noch im Werden. Das ist ausgesprochen humanistischer Wahn, der blind ist gegen alles, was andersartig ist als Rom und lediglich im Sinne des Mittelmeerglaubens denken kann. Sehen wir uns den Nydamer Fund unbefangen an.

Ich habe die Auffassung Zimmermanns schon in einer kleinen Arbeit gegeißelt, die, damit sie ja niemandem zu wehe tue, fern im Norden in den Acta Academiae Aboensis, Humaniora IV, 1923 erschien unter der Aufschrift: »Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte«. Darin wies ich nicht nur Zimmermann in die Schranken, sondern besprach auch Adama von Scheltemas »Altnordische Kunst«, dem die klassische Archäologie hätte entnehmen können, wie unrecht sie tut, die germanische Kunst in spätrömischer Zeit als eine werdende Barbarenkunst einzuschätzen. Nun sieht aber gerade auch Scheltema darin falsch, daß er noch an dem Einflusse Roms in der Völkerwanderungszeit festhält. Darauf wird im vorliegenden Buche später näher einzugehen sein. Zunächst soll nur gezeigt werden, daß die germanische Kunst, um 500 bereits am Ende ihres Werdens angelangt, fortan immer stärker dem vom Osten einmündenden Kunststrome ausgeliefert war, den ich besonders in meinem Werke »Altai-Iran und Völkerwanderung« 1917 behandelt habe. Mehr als irgend ein anderes, im europäischen Norden gefundenes Denkmal weist gerade der Nydamer Silberfund dafür die Belege auf.

Abbildung 1 gibt den ganzen Fund; es handelt sich ausschließlich fast um Schwertscheiden mit ihren Mundstücken oben und Ortbändern unten. Man nehme die Übersicht zur Hand, die ich einleitend in meinem »Altai-Iran« von den bisher bekannten Schatzfunden gegeben habe, und wird erkennen, daß es sich in Nydam um eine ganz neue geschlossene Gruppe handelt. Vor allem verdient das Hauptstück in der Mitte, das noch die durchbrochene Füllung des Ortbandes erhalten zeigt, Beach-

tung. Für Zimmermann ist das sofort raffiniert spätrömischer Geschmack, abhängig von einem römischen Ortbande mit Delphinen oder Drachen und Tritonen, und umgebildet in einer Auffassung, der die antiken Meerwesen fremd waren. So redet ein Kunsthistoriker, dem der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft einst die Bearbeitung der vorkarolingischen Miniaturen anvertraut hatte. Was dabei herauskam, hat auch für Leute, die nicht auf mein »Altai-Iran« hörten, Haseloff im Repert. f. Kunstwiss. XLII unzweideutig genug nachgewiesen. Trotzdem hat das verantwortliche archäologische Institut Zimmermann den Ausbau der Rieglschen Arbeit übertragen. Hinsehen und das Auge vergleichend gebrauchen, ist keines Oberflächlichen Sache; Zimmermann sieht denn auch nicht, daß er in dem durchbrochenen Ortbande aus Nydam den ältesten Beleg jener Fisch-Vogelzier vor sich hat, deren Ursprung er anläßlich der vorkarolingischen Miniaturen hätte suchen sollen, aber dort ebensowenig mit seiner ausschließlich humanistischen Vorbildung finden konnte, wie jetzt bei Mißhandlung des nordischen Silberschatzes.

Von der durchbrochenen und vergoldeten Füllung des silbernen Ortbandes sind (Abb. 9) noch zwei Stücke erhalten, das untere aus zwei Paar Vögeln bestehend, die ihre Köpfe diagonal in die Ecken stecken und die Mitte mit ihren Schwanzfederpaaren füllen. Ein solches Vogelpaar erscheint auch jenseits des Kreuzes am Anfange des zweiten Stückes; dann aber sind im Gleichmaß zwei Fische so auseinander gelegt, daß zwischen ihnen noch zwei bärtige Köpfe und Arme den Abschluß bilden. Wie man in diese einfachen Gestalten Delphine, Drachen und Tritone hineinsehen kann, ist mir unerfindlich. Dieser Behauptung gegenüber wird die einfache Gegenüberstellung eines sibirischen Goldstückes in der Ermitage sofort auf den Boden der Wahrheit überleiten. Abbildung 10 zeigt einen schweren Gürtelbeschlag von der gleichen Durchbrucharbeit, den Tolstoi-Kondakoff, »Russkija drevnosti«, III, Seite 49 schon richtig als aus Vogelpaaren bestehend, beschrieben haben. Je zwei solche Paare bilden eine Gruppe. Sie liegen nicht durch ein Kreuz getrennt nebeneinander, sondern überkreuzen sich in der Mitte. Aber das Außenende des Beschlages ist wieder wie bei dem Ortbande oben gebildet: wo dort Menschenköpfe und Arme sitzen, da ist hier eine Schlange eingefügt, deren Ende einen Kopf umschließt, der an einem kugeligen, durch farbige Punktreihen gerauhten Leibe sitzt. Der sibirische Beschlag ist wesentlich älter als der Nydamer Schatzfund. Ich möchte nicht bis zu einem Jahrtausend gehen, wohl aber in vorchristliche Zeit.

Die Körper der Fische und Vögel sind auf dem Nydamer Ortbande ganz mit geometrischen Mustern übersponnen; der sibirische Goldbeschlag dagegen wirkt noch durch Schrägschnittflächen, die glatt gelassen sind. Darin nähert er sich mehr der

älteren Art der in Europa La Tène genannten Zeit. Er bringt den üblichen Schmuck der sibirischen Kunst, die einst mit Steinen oder Email eingelegten Mandelformen, nur zu je vieren als Füllung am Rande an. Immerhin sind in Nydam die Kreispunkte auf den Vogelkörpern am Ansatze des Schwanzes übernommen, während diese in Sibirien als Augen vor dem Ansatze des Schnabels angebracht waren. Es würde zu weit führen, wollte ich dem Ursprung der Fisch-Vogelinitiale nachgehen[1]; ich wollte nur zeigen, wie blind Zimmermann in seinem humanistischen Eifer an einem der wenigen heidnischen Vorläufer der aus der merowingischen, koptischen und armenischen Handschriften-Ausstattung bekannten Grundgestalt und dem vorliegenden Ursprungszeugnisse vorübergegangen ist.

Zu dem durchbrochenen Ortbande gehört dem künstlerischen Wesen nach noch die Scheibe (Abb. 11), auf der sich um einen in der Mitte herausgetriebenen und drei andere Kreispunkte drei Bänder schlingen, die Endigungen in geschweifter Mandelform zeigen. Sie bekommen durch ein »Auge« und einen Bartansatz die Wirkung des Vogelkopfes. Auch das ist ein ausgesprochen asiatisches Motiv, über das zu sprechen sich hier um der Kürze willen erübrigt[2]. Ich gehe nun auf die Mundstücke über, die man in Abbildung 1 um das besprochene Ortband herum gruppiert sieht.

Wer den Band von Scheltema auch nur flüchtig durchblättert, wird bemerken, daß die altnordische Kunst Europas ursprünglich mit geraden, mehrfach parallel geführten Linien arbeitet und dann mit dem Eintritte der Bronzezeit ein so einschneidender Umschwung auf die runde Linie eintritt, daß jeder unausweichlich auf diesen Gegensatz aufmerksam werden muß. Der Nydamer Fund zeigt eine bemerkenswerte Mischung beider Formen, ich stelle zwei Mundbleche der einen Gruppe (Abb. 2/3) neben zwei der anderen Gruppe (Abb. 6/7) und gehe auf die andern Stücke des Fundes erst später ein. Das Muster kommt, ob gerade oder rund geschnitten, künstlerisch zur Geltung dadurch, daß die in der Vorderfläche stehengebliebenen Stege dreistreifig, das heißt mit einem niellierten Mittelstreifen, also schwarz zwischen weißen Rändern gebildet sind und von ihnen Schrägflächen in die Tiefe führen, die selbst nie flächig sichtbar wird, sondern entweder nur durch die Liniengrenze zwischen den Schrägschnittflächen erreicht oder durch herausbossierte Füllungen verdeckt wird. Diese auf die Wirkung von Farbe und Metallglanz berechnete Werkart ist so ausgesprochen asiatisch, daß nur der, der die asiatische Kunst nicht kennt, sie aus einem der Ausbreitungsgebiete, es sei nun

1 Vgl. »Altai-Iran«, S. 292, »Die Baukunst der Armenier«, S. 446 u. 628, »Ursprung der christl. Kirchenkunst«, S. 108 u. 160. 2 Vgl. den Vogelkopf auf dem altarab. Brett des Louvre, »Altai-Iran« S. 90.

dem griechischen oder römischen, herleiten kann. Man lese darüber in meinem Buch »Altai-Iran und die Völkerwanderung« nach.

Nicht anders ist es mit den Mustern selbst. Vielleicht leuchtet das am angenscheinlichsten ein, wenn ich für jede der Gruppen ein oder zwei Parallelen aus Asien daneben stelle. Aber dazu muß ich auch wieder erst genauer hinsehen als es Zimmermann tat. In der eckigen Gruppe sind zwei Arten zu trennen, Bänder, die nebeneinander herlaufen (Mäander) und solche, die sich verflechten. Hauptstück der einen Gruppe ist Abbildung 2: die rechteckige Fläche ist durch fünf übereinander dahingaloppierende Zickzacke gefüllt. Zu dieser Art gehören noch, von Zimmermann unbeachtet, drei kleinere Stücke, die man in Abbildung 1 unter dem Fischvogelortband links und rechts an kleinen Ringen hängen sieht und das lyraförmige Ortband darunter links, auf dem die gleichen unruhig geführten Zickzacke erscheinen, immer mit der Niellomittellinie am Steg. Besonders auffallend sind die beiden, an Ringen hängenden Bänder, weil sie statt des Zickzackes rechteckig geordnete Linienzüge Glied für Glied durch trennende Linien übereinander geordnet zeigen, das eine Mal links zinnenförmig, das andere Mal rechts in liegender S-Form. Der Forscher auf dem Gebiete des Zierates beobachtet mit Verwunderung die Tatsache, daß die Griechen zwar wie die europäischen Nordvölker den Mäander, aber lediglich in einer auffallend trockenen Abart kennen. Der nordische Mäander bewegt sich in schön geschwungenen Linien[1], der griechische ist eckig gebrochen. Man möchte also die eben besprochene Gruppe des Nydamer Schatzes eher der griechischen als der eigentlich nordeuropäischen Gesinnung zuschreiben. Die Frage ist nur, woher die Freude am eckigen Mäander stammt, ob ihn erst die Griechen geschaffen haben oder ob sie ihn vom Norden oder Osten mitbrachten. Er begegnet auch bei den Chinesen, früher vielleicht als bei den Griechen; man möchte daher den Ursprung in einem mittleren asiatischen Gebiete suchen.

Die zweite Gruppe, die der Bandverflechtung (Abb. 3), ist ursprünglich in Westasien zu Hause, sie muß von dort aus schon nach Mesopotamien, zu den Hetitern und bis nach Ägypten gegangen sein. Noch in der Zeit, aus der unser Schatz stammt, findet man sie überall da, wohin die iranische Kunst vordringt. Ich gebe ein altchristliches Stück aus Ägypten (Abb. 4), das auch die eckige Bewegung verbunden mit der Mittellinie zeigt, die in Nydam in Niello ausgelegt ist, und in Abbildung 5 ein spätislamisches Stück aus dem Arabischen Museum in Kairo, das die iranische Schmuckart in jene Vieleckzier ausgeartet zeigt, die vom Osten aus die gesamte islamische Kunst durchsetzt und von der Einlegearbeit in Holz ausgegangen sein dürfte. Die

[1] Vgl. »Altai-Iran«, S. 277.

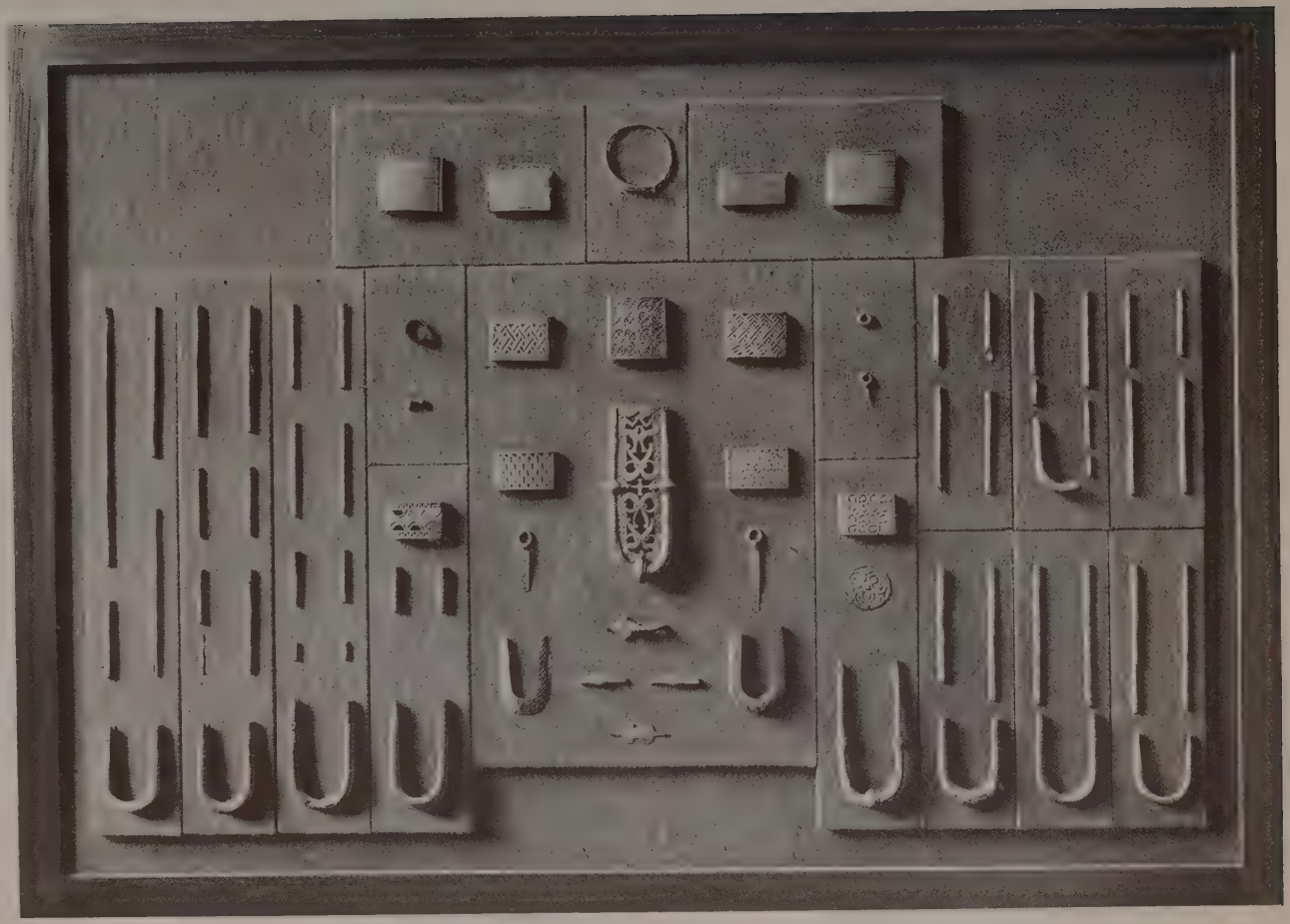
wunderbarste Arbeit dieser Art ist der Mimbar von Kairuan[1] und in Stein übertragen der Stupa von Sarnath, über den man Rep. f. Kunstwiss., XLI, S. 132 nachlesen möge. Wenn ich auf alle diese Dinge entsprechend eingehen wollte, müßte ich mein Asienwerk in das vorliegende Buch einarbeiten. Aber ich fürchte, es wäre damit auch nichts genützt, die Humanisten fühlen sich wechselseitig so versichert, daß sie dreist dagegen behaupten können, was sie wollen, selbst Fachgenossen glauben ihnen gern alles.

Die zweite Hauptgruppe, die Mundbleche mit rundem Zierat, zählt zwei Stücke, dazu das Ortband, Abbildung 1 im Mittelfelde rechts unten. Immer sind die niellierten Stege durch Schrägflächen gebildet, in Abbildung 6 als Doppelspiralen, die sich zu vieren in die Ecken eines von Diagonalen geteilten Quadrates legen, das durch Achsenteilung des Gesamtquadrates entstand. Ein Kreis im gemeinsamen Mittelpunkt-Quadrate und in den Mittelpunkten der Teilquadrate. Im Grunde genommen gehört diese Gruppe durchaus in den Rahmen, den ich in meinem Altai-Iran-Werke ausgesteckt und als roten Faden durch das Ganze habe durchlaufen lassen: verwendet ist jene geometrische Ranke, die eine Fläche mit Schnörkeln im Schrägschnitt füllt und durch das wechselnde Spiel der Glanzlichter wirken läßt. Ich brauche daher wohl nicht nochmals darauf einzugehen. Die Spiralkette Abbildung 7 vergleiche man mit der altnordischen Wiedergabe des ähnlichen Motivs auf dem Hängegefäß aus Bronze in Stockholm (Altai-Iran Seite 278 und unten Abb. 19 bei S. 34). Die auffallendsten Stücke des Nydamer Schatzes sind die vier Mundbleche, die man in Abbildung 1 oben nebeneinandergereiht sieht, auf denen der Zierat rein farbig durch Niello gegeben ist. Drei von ihnen zeigen zwei, drei und vier Streifen der gewöhnlichen, aus Bogen, kleinen Kreisen und Diagonalen zusammengesetzten Muster, das Mundblech, Abbildung 8, aber fordert, auf nordeuropäischem Boden gefunden, die lebhafteste Aufmerksamkeit heraus: oben erscheinen Schwarz auf Weiß kleine Halbmonde zu wechselnden Gruppen verbunden und durch Krabben im Einzelmuster ergänzt, unten Weiß auf Schwarz der sogenannte laufende Hund, aber in so feinfühlig zwischen dünn und dick schwankender Stärke, daß man eines der edelsten Erzeugnisse ostasiatischer Kleinkunst vor sich zu haben glaubt. Man sehe auf diese Freude an dem in der Dicke schwankenden, flatternden Bande, der Ranke oder dem Mäander aus geschwungenen Linien, die Nimben der japanischen Bronzestandbilder (an Altai-Iran Seite 121 f.). Sie sind zum Teil jüngeren Ursprunges als die Statuen selbst, aber der Typus ihres Schmuckes ist doch nahezu so alt wie die Niellostreifen des Nydamer Schatzes.

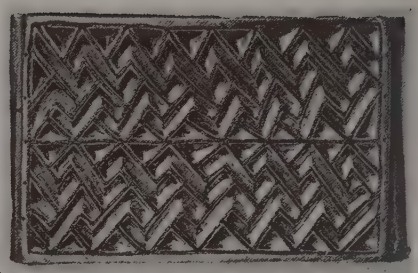
[1] Vgl. darüber mein »Altai-Iran«, S. 198 und unten Abb. 17 bei S. 128.

Ich folge einem Wunsche des Direktors des Flensburger Kunstgewerbemuseums, wenn ich mitteile, daß schon er, W. Dammann, in einem am 13. Oktober 1925 gehaltenen Vortrag auf die »unverkennbar östlichen Zusammenhänge« des Nydamer Schatzes hingewiesen hat und darüber in den Studien des Baltisch-historischen Instituts der Universität Kiel schreiben wird. Im übrigen hat Zimmermann die richtige Abfertigung durch J. Bröndsteds »Early english ornament«, 1924, erfahren. Es zeigt sich, daß man bei einigem guten Willen aus meinen Arbeiten über Mschatta, die koptische Kunst, Amida und Altai-Iran schon die Zusammenhänge erschließen konnte, ohne Kenntnis des Armenienwerkes und Ursprungsbuches oder des Abschnittes »Hiberno-saxon art in the time of Bede«, den ich der englischen Ausgabe des »Origin of christian churchart« angefügt habe und unten deutsch abdrucke. Es gehörte also nur etwas Arbeit dazu, um klar zu sehen. Bröndsted bleibt zwar bei Syrien und Ägypten als Voraussetzung des neuen Stils stehen und nennt Seite 17 gerade mich merkwürdigerweise als denjenigen, der gezeigt hätte, wie das Orientalische aus dem Hellenistisch-Römischen durch »conventionalisation of a decorative subject« entstanden sei. Er hat also meine Arbeiten wohl mehr nach den Abbildungen als nach dem Texte vorgenommen — aber urteilt doch wenigstens unbefangen, während Rom, Berlin und Wien ihre kirchliche und humanistische Macht zur Geltung bringen und die Dinge im besten Falle totschweigen möchten. Dabei sieht auch Bröndsted natürlich nur den Südstrom, hat keine Ahnung von dem Nordwege und insbesondere nicht von dem Zusammenhange der nordgermanischen Tierornamentik mit Sibirien, Dinge, die sich in Rom, Berlin und Wien vielleicht in 50 Jahren gegen allen Machtwillen bis an die Bewußtseinsschwelle werden durchsetzen können. Dabei hätten Berlin und Wien, wenn sie ihren natürlichen, das heißt den beharrenden Kräften von Lage, Boden und Blut endlich gerecht werden wollten, allen Grund, sich sehr bewußt mit dem europäischen Norden und dem Osten, soweit er nicht dem Süden, das heißt dem Oriente angehört, zu beschäftigen. Aber freilich, der Humanismus geht vor allen Lebensnotwendigkeiten.

Zum Schluß ein Wort über das Grundsätzliche der ganzen Angelegenheit. Riegl, ein »neuerer Kunsthistoriker«, unternimmt es, die spätrömischen und Völkerwanderungsfunde aus Österreich-Ungarn zu bearbeiten. Wie Wickhoff anläßlich der Wiener Genesis tut er das ohne Kenntnis des Kunstkreises, in den die Denkmäler gehören, benützt aber wie Wickhoff die Gelegenheit, Grundlegungen für die Behandlung der hellenistisch-römischen Kunst zu schaffen. Heute kennt man den östlichen und nordischen Kunstkreis, die einst bestehende Lücke ist ausgefüllt.



1. FLENSBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM: DER NYDAMER SCHATZFUND

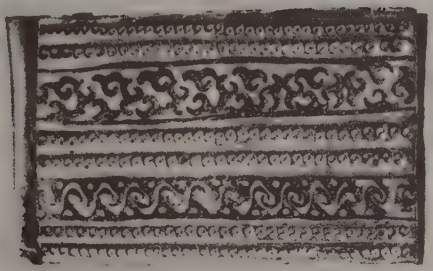


2/3. FLENSBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM: MUNDBLECHE AUS SILBER

4. DASCHLUT (OBERÄGYPTEN): REST EINES ZIERSTEINES / 5. KAIRO, ARABISCHES MUSEUM: VIELECKZIER

6. FLENSBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM: MUNDBLECH AUS SILBER

7. FLENSBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM: ORTBAND AUS SILBER



8. FLENSBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM: MUNDBLECH AUS SILBER, REICH NIELLIERT

9. FLENSBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM: SILBERNES ORTBAND / 10. LENINGRAD, ERMITAGE: SIBIRISCHER GÜRTELBESCHLAG AUS GOLD

11. FLENSBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM: SILBERNE SCHEIBE

Trotzdem glaubt die klassische Archäologie Anfänger, die davon keine Ahnung haben, mit der Weiterführung, beziehungsweise Neuausgabe des Rieglschen Werkes betrauen zu dürfen. Dadurch tritt eine Spannung ein, die besonders in Wien aufreizend wirkt, weil dort nicht mehr nur eine Einzelpersönlichkeit, sondern ein ganzes Institut die neuen Wege führt und die klassische Archäologie geflissentlich vermeidet, diesem Institut sein Recht auf Arbeit, soweit sie in Österreich geboten ist, zuzugestehen. Damit ist nach allen Seiten Schaden angerichtet. In der Sache selbst läßt sich sagen, daß, wenn das Schicksal Riegl die Zeit gegönnt hätte, er längst den Weg, den er in der Wickhoff-Festschrift nach dem Osten betrat, fortgesetzt und insbesondere seit dem Funde des Osebergschiffes durch einen forschenden Blick nach dem Norden ergänzt hätte. Tun doch das selbst die jüngeren Archäologen. So hat Zingerle in den Jahresheften, XXI/II, 1924, Seite 247, anerkannt, daß die La Tène-Kunst der Kelten, für deren Kleinarbeiten die Einführung des Tieres kennzeichnend sei, auch mit der flächenhaften Verwendung dieser Schmuckart etwas grundsätzlich Neues in die spätantike Kunst gebracht habe, wie nach Heckler auch die merkwürdigen barocken Profilführungen in der norisch-pannonischen Reliefskulptur. An unserer Abbildung 12 sucht Zingerle überdies zu zeigen, daß das Eigenartige des Peltengebildes, die phantastische Verbindung verschiedener Tierformen in Pannonien und Noricum ebenso fremd sei, wie dem pontisch-skythischen Gebiete eigentümlich. Man lese Seite 248 seine Belege nach; davon wird unten noch die Rede sein. Ich möchte nur ohne nähere Untersuchung nicht Zingerles Annahme gelten lassen, daß dieser Nordkreis einfach das Erbe der altionischen Tierbildnerei übernommen habe; es besteht die Möglichkeit, daß die nordasiatische Art des Tierschmuckes älter ist, als was die ionischen Einwanderer schufen. Wir sehen darin bisher nicht klar, weil von der nordasiatischen Art keine alten Belege erhalten sind. Das kann, wie in anderen Fällen, an dem einst verwendeten Rohstoffe liegen und daran, daß das griechische Gebiet ganz anders als Sibirien und Westasien eingehend untersucht ist. Ein zweiter Angehöriger des Archäologischen Instituts in Wien, R. Egger, hat auch in seiner letzten, in ihrer philologisch-historischen Genauigkeit mustergültigen Arbeit »Forschungen in Salona« so oft auf östliche und nordische Einschläge hingewiesen, daß sich von ihm ebenfalls ein unbefangenes Eingehen auf Riegls wertvolle Arbeit hätte erwarten lassen. Wir möchten vor allem wünschen, von Egger bald eine Arbeit über das Auftreten der Goten auf dem Balkan zu erhalten.

Ich habe diese Dinge hier vorgebracht, um den Leser darauf hinzuweisen, daß die Ost- und Nordfrage nicht erst im europäischen Mittelalter auftaucht, sondern eine

Sache ist, die weit über die Grenzen der Antike zurückgreift[1], deshalb zwischen zwei wissenschaftlichen Instituten strittig sein kann. Wir möchten nichts dringender wünschen, als daß die klassische Archäologie begänne, endlich neben Hellas Iran, neben Rom auch dem Norden gerecht zu werden.

Eine zeitgemäße Neubearbeitung der Wickhoff-Rieglschen Arbeiten müßte streng trennen zwischen deren Versuchen, die hellenistisch-spätrömische Kunstforschung zu befruchten und der Bearbeitung der Denkmäler, von denen beide ausgegangen sind.

12. Deichselbeschlag im Mainzer Zentralmuseum

[1] Vgl. dazu meinen Aufsatz »Le Lambrequin« in der Revue des arts asiatiques, III, 1926. Ausführlich wird sich mit diesen Fragen mein Asienwerk beschäftigen.

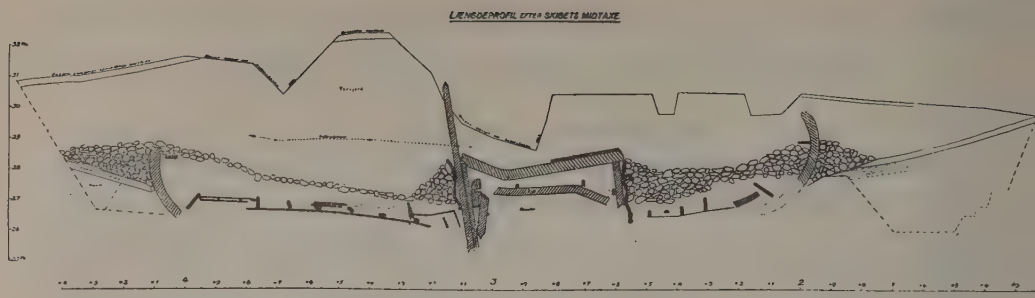
JOSEF STRZYGOWSKI / DAS OSEBERGSCHIFF UND DIE HOLZKUNST DER WIKINGERZEIT

Der Nydamer Schatz ist einer der vielen Funde in Edelmetall, die in der Völkerwanderungszeit so überraschend reich neben den sonstigen Durchschnittsfunden in Bronze auftauchen. Einen ganz eigenartigen Schatz aber, der von ungleich größerer Bedeutung und Ausdehnung ist, hat ein anderes, im nordeuropäischen Seegebiet ausgegrabenes Schiff gebracht, der Fund von Oseberg. Was wir nie erhoffen konnten: jemals etwas von der Großkunst des im Norden führenden Rohstoffes, des Holzes, zu sehen zu bekommen, hat sich hier in wunderbarer Weise erfüllt.

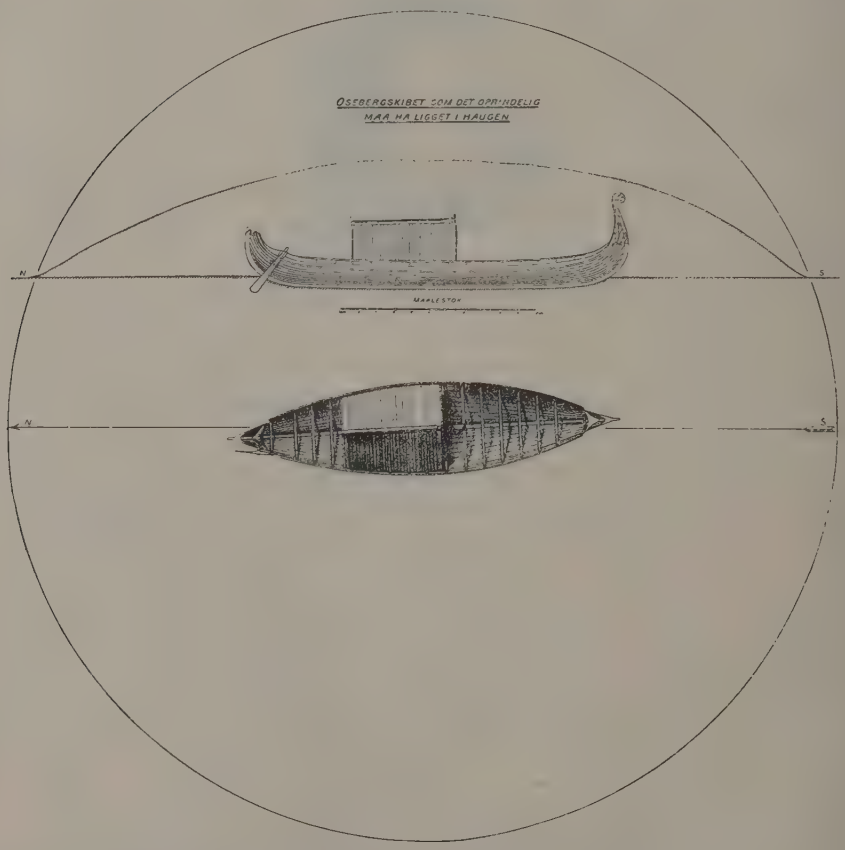
Die norwegische Regierung gibt darüber seit 1917 ein auf fünf Bände berechnetes Werk heraus, leider so teuer, daß kaum ein Exemplar leicht aufzutreiben ist. Daher dürfte es vielleicht erwünscht erscheinen, wenn einige Aufnahmen der künstlerisch wertvollen Ausstattung des Schiffes selbst, vor allem aber der Holzgeräte, die darin gefunden wurden, veröffentlicht werden. Die Photographien verdankt der Verfasser dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Direktors des Universitätsmuseums in Oslo (Kristiania), Professors Dr. Brögger, dessen Pflege die Schätze anvertraut sind.

Ich möchte die Leser zunächst nach Gamla Upsala, jener Stätte heidnischen Kultes führen, wo heute noch drei Hügel von 60 m Durchmesser und 18 m Höhe aufragen, die Königshügel, die der Volksmund gern nach Odin, Thor und Freyr benennt. In der Nähe von Upsala liegt auch das Gräberfeld von Vendel, das mit seinen Bootgräbern auf das Gebiet führt, mit dem wir uns heute näher beschäftigen wollen, die großen Schiffsgräber. Sie sind erhalten, nicht in Schweden, sondern in Norwegen, obwohl wahrscheinlich die Sveakönige den Wikingerkönigen das Beispiel gegeben hatten. In dem Odins-Hög bei Upsala, wahrscheinlich dem Grabe des Königs Aun des Alten um 500 v. Ch., fand man Spuren des verbrannten Fahrzeuges, wie sonst in so vielen Gräbern in Gegenden, nach denen die Skandinavier vorgedrungen waren. Die Vorstellung von der Bootfahrt nach dem Tode führt später dazu, den Fürsten im Boote selbst zu begraben und ihn wie in Ägypten für das Leben nach dem Tode mit allem auszustatten, was er auf der weiten Reise über das Meer brauchen könnte. Die russischen und asiatischen Kurgane geben durch diese Ausstattung ein Bild der verschiedenen Lebenskreise.

Zuerst fanden sich große Schiffsgräber auf der Ostseite des Kristianiafjords, 1751 in Rolfsöy, dann 1867 das Tuneschiff in Haugen. Es sind Königsgräber des Vestfold-



1. Längsschnitt durch den Schiffshügel von Oseberg



2. Plan des Schiffshügels von Oseberg

geschlechtes, entstanden auf der Grundlage heidnisch-nordischer Überlieferung, wie Sachverständige feststellten. Später fanden sich dann jene Gräber auf der Westseite desselben Fjordes, die verdienen, neben die ägyptischen Königsgräber gestellt zu werden. Im Jahre 1852 stieß man auf ein 17 m langes Schiff in einem Hügel auf Borre, errichtet für einen Häuptling, mit einer Grabausstattung von unter anderem drei Pferden; 1880 kam dann das 22·80 m lange Gokstadschiff zutage für einen Häuptling, mit prächtiger Ausstattung versehen, Schnitzwerk und 16 Pferden, 6 Hunden und 1 Pfau. Alles bisher Gefundene aber übertraf die Entdeckung, die Gustavson 1904 in Oseberg machte und mit der wir uns etwas näher beschäftigen wollen. Es handelt sich um ein Gebrauchsfahrzeug von 21·44 m Länge und in der Mitte 5·10 m Breite, in Eichenholz gearbeitet mit 17 Spanten und etwa 11.000 kg Wasserverdrängung. Hinter dem Mast aus Fichte, wovon 5·70 m erhalten sind, befand sich, wie auf anderen Schiffen, eine Grabkammer. Der Unterschied ist nur der, daß man in ihr zwei weibliche Skelette fand und das ganze Deck so vollgepfropft war mit dem kostbarsten Hausrat, daß heute ein ganzes Geschoß des Universitätsmuseums in Kristiania damit gefüllt ist. Es hat ungeheure Mühe, unendliche Geduld und Sorgfalt gekostet, um die zerdrückten und halbverfaulten Schätze wieder instandzusetzen. Ein Teil wird heute noch in immerwährend fließendem Wasser aufbewahrt.

Ich gebe Abbildung 1 einen Längsschnitt nach dem ersten Bande jenes großen Werkes, das die norwegische Regierung unter dem Titel »Osebergfundet, utgit av den norske stat« durch die Herren Brögger, Falk und Schetelig herausgibt, von dem bis jetzt drei Bände erschienen sind[1]. Man sieht das Schiff in einen Hügel eingebettet und zunächst ganz mit Steinen zugedeckt. Der Hügel wurde nachträglich darüber gehäuft. Der Boden des Schiffes ist fast ganz vernichtet, am stärksten hat leider die Mitte unter Druck und Gegendruck gelitten, so daß gerade der Hohlraum der Totenkammer hinter dem Mast ganz aus der Form gebracht, der Firstbalken, der die auf ihn zugeneigten Pfosten trug, gebrochen ist. Auch waren schon in alter Zeit, wie in Ägypten, Räuber eingedrungen, hatten eine Wand der Kammer zerstört und die Leiche der Königin beider, wahrscheinlich mit Schmuck versehener Hände beraubt.

Abbildung 2 gibt das Schiff und den Hügel in einer Planzeichnung, so daß man das Verhältnis des Schiffes zur Erdmasse und seine Lagerung darin feststellen kann. Hinten ist das Steuer erhalten, vorn fand man noch den Ankerstein. In der Mitte befinden sich die Totenkammer und der Mast.

[1] Jetzt zu beziehen durch C. F. Schultz & Co. in Plauen.

Abbildung 3 gibt eine Ansicht der Grabungen in dem Zeitpunkte, in dem man das Deck des Schiffes vollständig von Erde und Steinen befreit hatte und bevor an die Freilegung des der vornehmen Toten auf die Reise mitgegebenen Hausrates gegangen wurde. Man dürfte in der Aufnahme kaum ein Stück der reichen Kunstladung erkennen und wird sich danach eine Vorstellung machen können von der Arbeit, die allein zu leisten war, um wissenschaftlich genau festzustellen, was und wie man die Dinge fand. Sie wurden zuerst Stück für Stück in natürlicher Größe gezeichnet, ja nachgeschnitzt und dann erst einzeln gesichert und endlich zusammengesetzt. Der nordische Boden ist nicht so günstig für die Erhaltung wie der trockene Sand Ägyptens. Wenn im Norden alles, was da in Holz gearbeitet wurde, so erhalten wäre wie im Wüstenboden Ägyptens oder Zentralasiens, dann würden wir wohl weniger überrascht sein von dem Kunstschaffen, das durch das Osebergschiff und die Stabkirchen belegt wird.

In der Totenkammer lag die vierzig- bis fünfzigjährige »Königin« auf den Decken des Bettes; der Raum war mit kostbaren Stoffen ausgestattet. Die zweite Frau, dreißigjährig, war wohl eine Dienerin. Man denke an das griechische Hegesorelief und wird die in der nordischen Grabkammer Bestatteten im Lichte eines mehr als tausend Jahre älteren, von einer nordisch empfindenden Hand hergestellten Grabdenkmales leibhaftig vor sich zu sehen glauben.

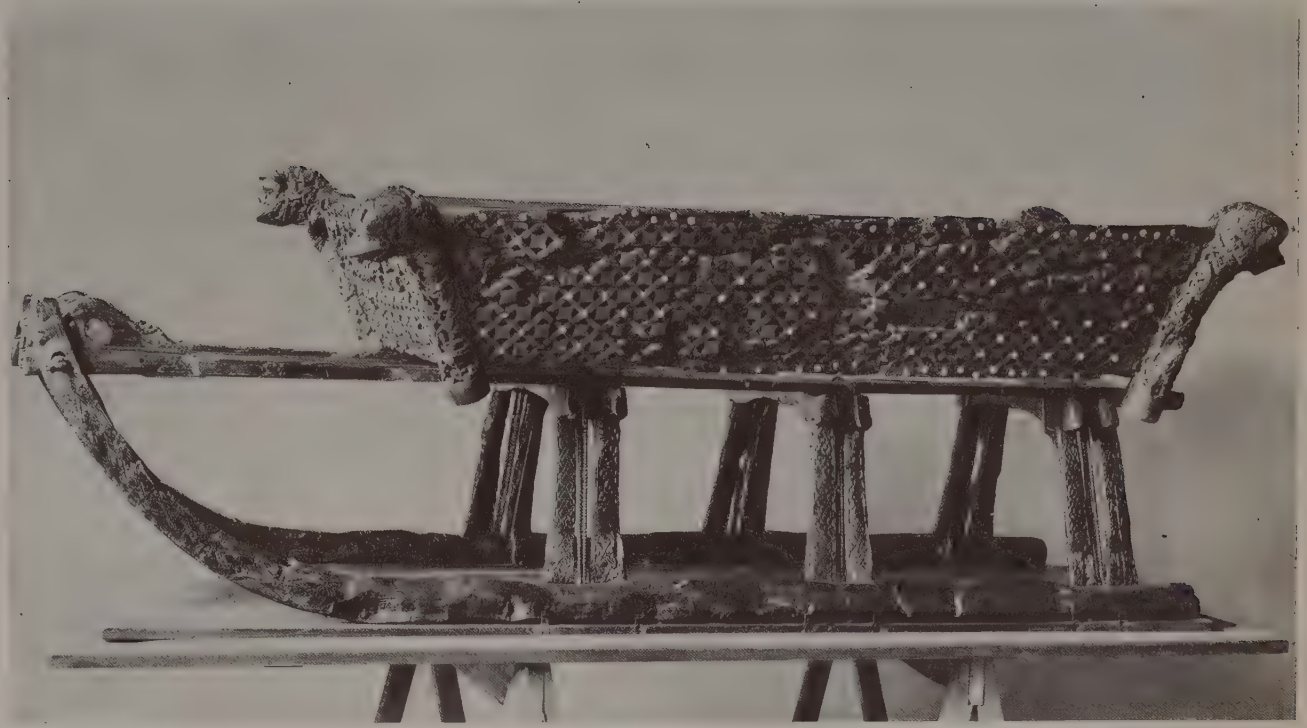
Auf dem Vorder- und Hinterdeck wurden nun alle die zum Teil herrlichen Geräte gefunden, die jetzt den größten Schatz nordischer Kunst bilden, den wir besitzen[1]. Ich werde einzelne Stücke zunächst in ihrer Gesamterscheinung beschreiben und dann erst auf die künstlerische Ausstattung eingehen. Auf dem Hinterschiff fand man eine Küche: den Kessel mit Zubehör außen an der Wand der Grabkammer, dazu eine Mühle, ein Beil und an Steuerbord Reste eines Ochsen. Die Schätze, auf die es ankommt, lagen im Vorderschiff: ein Wagen, vier Schlitten, drei Betten, ein Stuhl, drei Zelte, dann Teile der Brettchenweberei, zwei Holzeimer, ein Stock mit Runen, Schuhe, Spaten, ein Faß, fünfzehn Pferdeskelette, vier Hunde usw. Ich beschränke mich hier auf die Vorführung des Wagens und der Schlitten.

Eine so hohe Vorstellung das Schiff selbst von dem Stande des Schiffbaues im alten Norwegen gibt — der Storthing hat 1916 beschlossen, im Freiluftmuseum von Bygdö bei Kristiania eine große Halle für alle erhaltenen Wikingerschiffe zu erbauen — so schwerfällig erscheint der Wagen (Abb. 4) mit seinen klobigen

[1] Inzwischen ist 1925 ein zweiter Nordfund, diesmal auf asiatischem Boden im Gebirge Noin ula bei Urga in der nördlichen Mongolei gemacht worden. Die Akademie der Wissenschaften in Leningrad hat sofort durch Kozlov darüber einen Vorbericht herausgegeben (Comptes rendus des expéditions pour l'exploration du nord de la Mongolie, russisch).

3. DAS OSEBERGSCHIFF 1904, BIS AUF DECK FREIGELEGT

4. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM / OSEBERSCHIFF-FUND, DER WAGEN



5. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM / OSEBERGSCHIFF-FUND, DER ZWEITE SCHLITTEN

6. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM / OSEBERGSCHIFF-FUND, DER DRITTE SCHLITTEN

Rädern, die um eine dicke Nabe durch kurze Rundspeichen mit überaus breiten Felgen, aus sechs bis sieben Stücken bestehend, zusammengefügt sind. Auf den Achsen liegen zwei Längsbalken und darüber zwei geschweifte Böcke, auf denen erst die hoch emporgezogenen Gabelstücke ruhen, in die der trogartige Oberteil des Wagens eingelassen ist. Dieser Wagen, als Ganzes genommen, zeigt eine so auffallend derbe, ungeschlachte Art, daß man den Eindruck gewinnt, als wäre er mit Mühe von Rindern auf schlechten Wegen vorwärts zu bringen gewesen. Der richtige altertümliche Wagen der Nerthus.

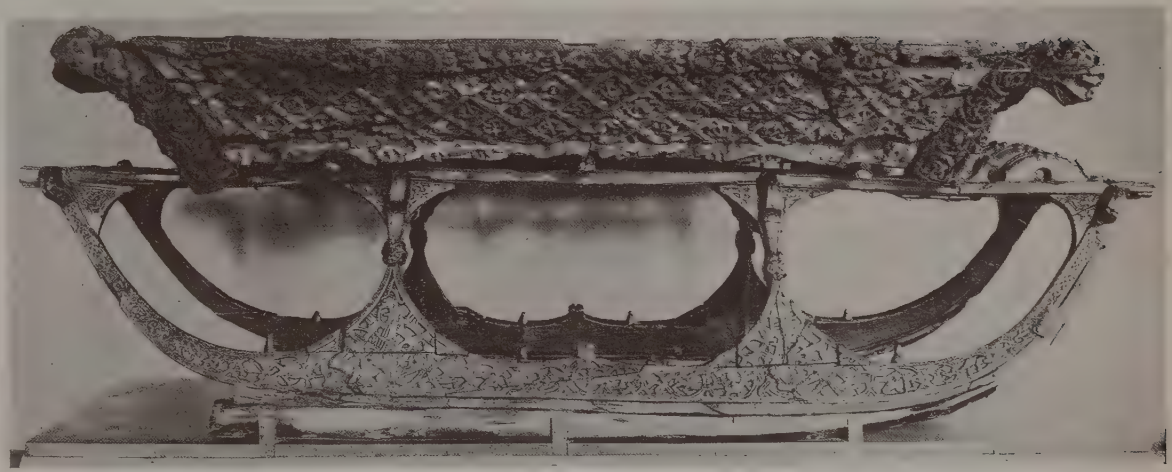
Einen ganz anderen Eindruck machen die drei Schlitten, die ich hier in Abbildung 5 bis 8 bringen kann. Sie sind im Untergestell, dem eigentlichen Schlitten, auffallend leicht und feingliedrig gebaut, jeder einzelne in eigenartiger Ausführung. Ich verwende für jeden die wissenschaftlich gültige Bezeichnung. Der zweite Schlitten (Abb. 5) zeigt Kufen, die nur nach vorn geschweift sind. Auf ihnen stehen rückwärts drei Paar gerade Doppelböcke, die durch Pfosten mit der Zugvorrichtung am vorderen Ende verbunden sind. Den Aufsatz bildet ein nach oben weiter werdender Kasten, dessen vier Wände durch starke runde Eckpfosten verbunden sind. Der dritte Schlitten (Abb. 6) zeigt einen ähnlichen Kasten, nur mit viereckigen Eckpfosten. Er ruht auf dem Hinterteil des Schlittens, der vorn breite Stücke für die Zugvorrichtung eingelegt zeigt. Der Schlitten selbst geht nach unten auseinander, die Kufen schweifen beiderseits nach oben aus und sind durch zwei zierliche Fußpaare mit dem Auflager verbunden. Der vierte Schlitten (Abb. 8) ist ähnlich gebaut, nur sitzt der lange, mit Rundpfosten in den Ecken versehene Kasten in der Mitte. Die Zugvorrichtung ist wesentlich kleiner. — Soweit die Gesamtbeschreibung der Hauptstücke.

Man wird längst ungeduldig erkannt haben: nicht, was ich bisher über den Bau der Geräte sagte, sondern ihr Schmuck ist es, was alle Welt am meisten fesselt; mancher dürfte wohl auch schon seiner Entrüstung darüber Ausdruck gegeben haben, mit welcher Unverfrorenheit diese seit zwanzig Jahren entdeckten nordischen Schätze von der Kunstgeschichte so gut wie totgeschwiegen werden. Mich erinnert dieses Verhalten an ein Geschehnis in Washington, wo ich, um meine Eindrücke in Amerika befragt, ehrlich sagte, daß es mich wundere, wie man in den Kunstmuseen alles zu sehen bekäme, nur nicht die altamerikanische Kunst. Ich glaube, ich fiel daraufhin in Ungnade; man tut drüben und bei uns alles, um als hochkultivierter Europäer zu gelten, das heißt im humanistischen Fahrwasser zu schwimmen. Alles, was nicht antik ist oder nicht einem der Stile angehört, die angeblich die Wege klassischer Kunst gehen, wird nicht für voll angesehen.

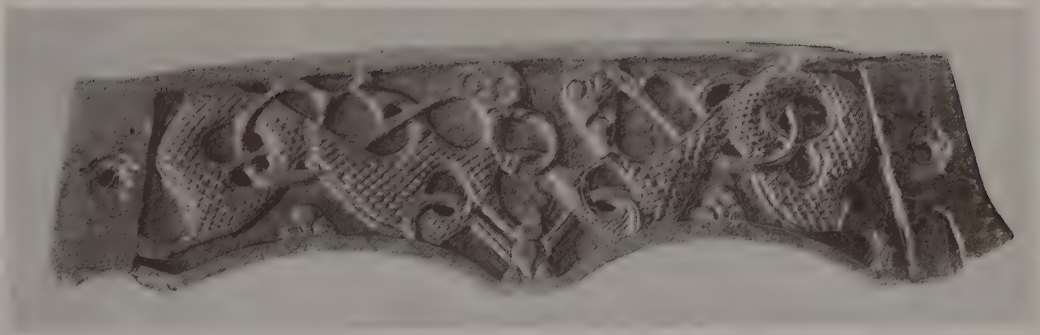
So nennt man die altgermanische Kunst wegwerfend »primitiv«, weil sie bildlos ist, die schauspielernde Darstellung im Wege der Menschengestalt nicht kennt. Als wenn damit Kunsthöhe überhaupt und nicht nur die eine Art der bildenden Kunst, die südliche, gegeben wäre. Der Norden hat, solange er seinem innersten Wesen treu blieb, auf jede Darstellung verzichtet, das Wesen der Kunst lag für ihn in der Freude am Schmuck. Und diese Freude, bisweilen durchsetzt von sinnbildlichen Bedeutungsvorstellungen, hat ursprünglich die christliche Kunst ebenso beherrscht wie heute noch die gesamte religiöse Kunst des Islam. Der Süden, der vor den Griechen von dieser Freude am rein künstlerischen Ausdruck nichts weiß und die Kunst in den Dienst der Macht, sei es der höfischen, kirchlichen oder Bildungsmacht, stellt, hat den Norden wiederholt vergewaltigt. Bilderstürme waren immer Gegenstöße aus nordischem Blute heraus, die islamische Kunst ist von dem an der Grenze des asiatischen Nordens gelegenen Iran ausgegangen.

Der Schmuck unserer altnorwegischen Wagen und Schlitten ist der typisch nordische. Mancher, der die Zusammenhänge nicht kennt, wird diese Art für islamisch halten. Gewiß, ich habe schon in meinem Werke »Altai-Iran und Völkerwanderung«, 1917, gezeigt, daß die Funde im Osebergschiff eine auffallende Verwandtschaft mit Holz- und Stuckarbeiten aus dem Osten der islamischen Welt zeigen. Zusammenhänge sind möglich, wie die Unzahl von Silbermünzen ostmohammedanischer Dynastien aus dem 8. bis 10. Jahrhundert zeigen, die, aus Iran stammend, im ganzen europäischen Norden gefunden werden. Der gebende Teil in dieser bildlosen Kunst wird, wie von Anfang an, der Norden von Europa und Asien gewesen sein. Haben doch schon die eingewanderten Griechen und Inder die darstellende Kunst des Südens durch ursprünglich völlig bildlose, rein formale Werte veredelt. Der Kunst des Ostens auch

Ich gehe nun auf den Schmuck des Osebergschiffes und der in ihm gefundenen Fahrgeräte ein. Sie sind alle aus ganz gewöhnlichem Holze gearbeitet, nicht in Marmor, Alabaster oder Edelmetallen. Machten diese Rohstoffe den Vorzug des Südens, von Kreta und Ägypten aus? Ich denke, wir sind nicht Kriegsgewinner, die nur Schätze von Geldeswert anerkennen; sondern wir sind Kunstfreunde, denen jeder Rohstoff recht ist, wenn er nur künstlerisch geadelt erscheint. Mögen die äußeren Bedürfnisse der Lebensführung, was wir Deutsche gern Zivilisation nennen, noch so einfach sein: auf den inneren Gehalt, die Kultur, kommt es an. Wo ist nun diese bedeutender, im alten Ägypten oder in der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends im Kunstkreis eder Nordsee? Das



7. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM: OSEBERGSCHIFF-FUND, VIERTER SCHLITTEN, EINE KASTENSCHMALWAND / 8. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM: OSEBERGSCHIFF-FUND, DER VIERTE SCHLITTEN



9. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM: DAS OSEBERGSCHIFF, SPANTENVERZIERUNG / 10. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM:

Schiff selbst ist an der Brüstung oben und am Kiel unten geschmückt. Ich gebe ein Beispiel vom Steuerbord (Abb. 10). Schon wie der Schmuckstreifen in den Rahmen gebracht ist, verlangt Beachtung. Am linken Ende die glatte Fläche, durch schmale Linienränder gesäumt. Dann im Gegensatze dazu der möglichst aufgerauhte und wie durchbrochen gearbeitete Schmuckstreifen selbst, beiderseits von einem glatten Rande begleitet, der sich links in zwei Bogen zu einer mittleren Spitze vereinigt, einem Lieblingsmotiv, das auch im Zierat selbst als »Nierenmotiv« immer wieder vorkommt. So gleich zweimal links am Anfange, als Mitte seltsamer Linien und Flächen. Sieht man genauer zu, so erkennt man, daß diese Nierenmotive inmitten des Hinter- und Vorderkörpers eines Tieres liegen, dessen Kopf durch das nächste Tier gesteckt erscheint. Damit ist der Grundsatz gegeben, nach dem das »Tierornament« des Schiffes sowohl wie eines Teiles der Geräte in der Regel aufgebaut ist. Dazu kommt die Rauhung des Tierkörpers in sehr verschiedenen Mustern und wie Füße, Schwanz, Ohren mannigfach zu Linien umgebildet sind, die den durch die beiden Nierenmotive aufgelösten Körper umspielen. Ich gebe ein zweites Stück vom Schiffe selbst (Abb. 9), eine der Spanten, die die Wände des Schiffes verspreizten. Man sieht im Spiegelbilde zwei Tierkörper mit Menschenköpfen. Das Haar oder das Ohr ist in langgezogener Linie in den Tierkörper eingeschlungen.

Dann der Wagen (Abb. 4). Die beiden Troggabeln enden in Tier- und Menschenköpfe, eine zum Teil phantastische Bildung. Ganz überschüttet mit Zierat ist der trogartige Aufsatz. Ich gebe Abbildung 11 das eine halbrunde Ende. Die Fläche ist unter dem gedrehten Wulst oben gleichmäßig mit bewegten Gestalten in flacher Bildung auf zum Teil breit sichtbarem Grunde gefüllt. Zumeist sind es Tiere, aber von anderer Art als an dem Schiffe. Sie liegen nicht ruhig in regelmäßiger Verflechtung da, sondern sind gesondert oder im Kampf miteinander gegeben. Manche Stellen sind leider längs der wagrechten Brüche verloren, dadurch ist die Verbindung unklar geworden. Jedenfalls erkennt man links einen Mann, mit Schlangen ringend, die ihn ganz einschließen. Er packt sie mit beiden Händen und scheint sie auch mit den Füßen abzuwehren. Trotzdem ist ihm eine auf den Leib gekrochen, andere beißen ihn, darunter links auch eine Art Eidechse. Beachtenswert ist der Kopf des Mannes mit der großen Ohrgrube, dem Knebelbart und dem schlicht, wie eine Perücke, gekämmten Haar. Um diesen nordischen Laokoon herum — den Germanisten vielleicht auf Gunnar deuten werden — sieht man Tiere aller Art übereinander, rechts einen zweiten Mann, scheint es, der ein Tier über sich an den Beinen hält. Dann kommt eine ganz undeutlich

gewordene Stelle von Vögeln und Schlangen, darunter ein diagonal gekreuztes Tierpaar, und rechts in der oberen Ecke Tiere, die sich herumwerfen und sich selbst oder gegenseitig beißen. Die Körper sind hier weniger als an dem Schiff geometrisch gerauht, dafür sind mit Vorliebe die Schenkel durch mandelförmig geführte Parallellinien bezeichnet. — Das Ganze zeigt ein derb willkürliches Vorgehen, dem jeder Einfall recht ist, wenn er sich nur dazu eignet, die Fläche gleichmäßig zu füllen. Vielleicht erkennt man in Abbildung 4, daß das halbrunde Gegenstück ähnlich mit kämpfenden Tieren gefüllt ist, denen weibliche (?) Köpfe in Vorderansicht mit spitzen Ohren aufgesetzt sind. Auf den seitlichen Brettern Tierkämpfe ohne Ende, die Leiber bisweilen mit zweistreifigem Bandgeflecht gerauht; einmal aber eine richtige Darstellung: ein oder zwei Männer, die den Schlangenkämpfer gefangen abführen. Man könnte glauben, daß diese Szenen und die Tierkämpfe irgend einen Bezug auf die besondere Bestimmung des Wagens haben.

Ich gehe nun auf den viel strengeren Schmuck der Schlitten über. Man wird an ihnen niemals eine Darstellung finden. Die rein geometrischen Muster überwiegen derart, daß selbst das Tierornament, das man an den Eckpfosten der Kasten, an den Kufen und Deichseln sieht, gegen die Muster ohne Ende der breiten Kastenflächen zurücktreten. Schlitten 2 (Abb. 5) zeigt alle Streifen und Flächen mit Rautenmustern verschiedener Art gefüllt. An den Wänden des Kastens kommen dazu Metallknöpfe in den Kreuzungen. Die Eckpfosten mit den Schnabeltierköpfen, über und über mit durchbrochenem Tiergeflecht überzogen, geben dem Ganzen ein märchenhaftes Aussehen.

Der dritte Schlitten (Abb. 6) ist für den Kunstforscher weitaus beachtenswerter. Schon die Schrägbildung des Schlittengestelles unten erfordert feinere Werküberlegungen. Dieser untere Teil ist mit Tierzieraten geschmückt und zeigt in den Zwickeln oben Dreipaßfüllungen. Zur straffen Gliederung dieses leichten Schlittens steht der schwere Kasten im Gegensatz, doch fällt er durch die Zierate doppelt in die Augen. Die Bulldoggen ähnlichen Köpfe auf den Pfosten sind voll bissigen Ausdrucks. An den Füllungen der Außenwände des Kastens kann man neben den rein geometrischen Mustern einen entscheidenden künstlerischen Wert der nordischen Art feststellen: die Mehrflächigkeit (vgl. »Altai-Iran«, S. 204 f.).

Ich gebe Abbildung 15 eine Einzelheit, die schmale Rückwand des Kastens. Man sieht in der vordersten Fläche, die umrahmt ist von einem Rande mit wechselnden Kreisen und Rauten, ein Muster ohne Ende von dreistreifigen Halbkreisen, auf deren Berührungsstellen kleine Kreise oder Rauten aufliegen. Darunter, in der

11. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM / OSEBERGSCHIFF-FUND, WAGEN, EIN TROGENDE

12. OSEBERGSCHIFF-FUND, EIN DEICHSELENDE

13. OSEBERGSCHIFF-FUND, EIN ZWEITES DEICHSELENDE

14. OSEBERGSCHIFF-FUND, DEICHSEL EINES FAHRZEUGES

zweiten Fläche, liegen dreistreifige Kreuze, die untereinander durch kurze Gerade verbunden sind. Dann aber folgt noch eine dritte Flächenschicht, auch diese noch nicht den Grund selbst bildend, in der wir geschwungene Bänder ohne Streifung und von verschiedener Dicke sich durchkreuzen sehen. Also drei Flächen übereinander und dazu noch der Grund!

Der vierte Schlitten (Abb. 8) ist der mit Zieraten am reichsten ausgestattete. Ich gebe davon einige Einzelheiten, leider nicht von den Tierköpfen und den reich geperlten Rankenverschlingungen der Kasteneckpfosten. Abbildung 7 zeigt die Kastenschmalwand, die oben mit ähnlichen Wülsten und Ranken gerahmt ist wie die Eckpfosten. Die Füllung wird besorgt in der oberen Fläche durch ein Rautennetz, dessen Stäbe gefiedert und mit Metallknöpfen beschlagen sind. Darunter liegt, die Rauten füllend, ein anderes Netz, das in glattem Schrägschnitt die einzelnen Glieder von Tierzieraten durcheinandergesteckt zeigt. Dieser Schlittenkasten wirkt in seinen starken Gegensätzen von Licht und Schatten, zu denen vielleicht einst noch Farben kamen, von allen Füllungen künstlerisch am stärksten. Mehr in der Fläche gehalten ist die Ausstattung des Untergestelles dieses Schlittens, von dem Abbildung 16 eine Einzelaufnahme gibt. Man werfe zunächst wieder einen Blick auf Abbildung 8: wie feingliedrig die beiden von den breit auseinanderstehenden Kufen zum Auflager emporstrebenden Stützen gebaut sind. Sie werden oben durch dreieckige Stücke mit Tierdreipässen verspreizt und führen jene Rundung zu Ende, die von den Kufen aufsteigt. Abbildung 16 zeigt nun die Strebe, die sich, aus der breiten Fläche der Kufe aufsteigend, oben im rechten Winkel umlegt in einen nach vorn ausladenden Bügel. Der Übergang ist durch eine kugelige Verdickung betont. Und nun die Zieraten. Die Flächen an der Kufe sind mit größeren und kleineren zweistreifigen Kreisen gefüllt, die durchsetzt und zum Teil aufgelöst werden vom seltsamsten Tierzierat. Man gehe aus von der Mitte, in deren geschweifter, von dreistreifigen Bändern umrahmter Spitze sich Hals und Kopf eines Tieres aufbäumen, dessen Körper man unten noch nach rechts unter den (durch einen Ring verbundenen) Kreisen verfolgen zu können glaubt. Sonst begegnen als Füllung der Kreise Teile von Tierkörpern. Auf der Spitze des Bogens sitzen seitlich und oben groteske Menschenköpfe. Ein Muster geschmackvoller Zwecklösung, die auch auf reicheren Zierat verzichten kann, ist endlich der mit Nägeln beschlagene Bügel oben. Die vornehme Einfachheit dieser Ausstattung dürfte wohl verhüten, diesen Schätzen der Holzkunst gegenüber mit dem Schlagworte »primitiv« herumzuwerfen.

Ich möchte auf das Abwägen der Wirkung von leeren und gefüllten Flächen etwas

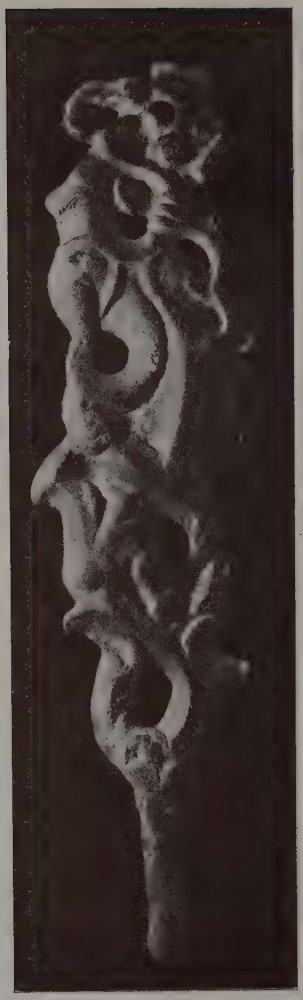
Nachdruck legen. Die Griechen haben als erste diesen Formwert nach dem Süden gebracht. Er äußert sich am Osebergfund am eindruckvollsten an den Deichseln, und zwar sowohl an ihrem Ansatz wie an ihrem Ende.

Abbildung 14 gibt eine solche Deichsel mit jenem gabeligen Anfange, mit dem sie am Fahrzeuge befestigt wurde. Man sieht von links her die glatten Flächen des Prismas herankommen und mit einem Doppelbogen enden. Die glatten Randstreifen setzen sich mit Bogen um in jene doppelt gefiederten Ovale, die, mit Knöpfen beschlagen, den Grund des reichen Musters der Deichsel selbst bilden. Oben läuft die Kante des ursprünglichen Prismas weiter in zwei Reihen von Holzknöpfen, in die noch Metallknöpfe geschlagen sind. Man wird aber auf diesem Knopfstreifen in Abständen Tierköpfe aufliegen sehen; sie gehören zu den Tierkörpern, die die vorerwähnten Ovale füllen und außerordentlich reich mit geometrischen Mustern in Kerbschnitt übersponnen sind. Es gibt eine »Deichsel«, die noch reicher mit in mehreren Flächen übereinanderliegenden Tierzieraten überzogen ist; ich habe sie schon 1917 in meinem Buche »Altai-Iran und Völkerwanderung«, S. 209, veröffentlicht.

Wir haben bisher den Tierköpfen an den Schlittenkasten keine eingehendere Betrachtung gewidmet. Ich habe mir das für den Schluß vorbehalten, weil die Deichselendigungen und Drachenstäbe darin Unüberbietbares leisten. Man betrachte die beiden Abbildungen 12 und 13. Zunächst fällt auch hier wieder der überaus reizvolle Gegensatz von glatter Fläche und reichem Zierat auf. Doch ist die Verteilung ganz verschieden. In dem einen Fall ist der untere Teil, wo die Querstange ansetzt, leer, dafür das ganze Ende, das heißt Hals und Kopf der Tierendigung, mit Tierzieraten ausgestattet. Der Kopf selbst zeigt die Vorliebe für das Nierenmotiv im Ohr befriedigt, Augen und Nase treten wie Buckel aus dem schachbrettartig gerauhten Gesichte und das Maul ist offen um ein rundes Loch gebildet. Das zweite Stück ist wohl eine der edelsten Bildungen des ganzen Holzschatzes von Oseberg. Der Hals bleibt hier glatt. Am Ansatze der Querstange läuft ein breites Band herum, das aus dem dreistreifigen Netze von Quadraten glatt gerundete Buckel hervortreten läßt. Der Kopf selbst ist, wie alle diese Tierköpfe, drohend-abwehrend im Ausdruck. Trotzdem Ohr und Zähne ausgebrochen sind, wirkt das Ganze unvermindert stark künstlerisch, weil einzelne glatte Flächen, wie Augen und Lippen, die andern nach gewissen Regeln gerauhten Teile erst recht zur Geltung bringen.

Im Schmucke des Osebergschiffes und seiner Holzgeräte herrscht keine einheitliche Art. Man sieht ganz deutlich, daß da mindestens zwei Kunstweisen nebeneinander

15. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM: OSEBERGSCHIFF-FUND, DRITTER SCHLITTEN, EINE SCHMALSEITE DES KASTENS / 16. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM: OSEBERG-SCHIFF-FUND, VIERTER SCHLITTEN, EINZELHEIT VOM UNTERGESTELL



17/18. BRONZEN AUS DEM ARDOSGEBIET

hergehen und sich miteinander verbinden: eine ältere des dreistreifigen Bandgeflechtes und eine jüngere des Tiergeflechtes, die aber nicht übereinstimmt mit jener Art, die 1904 Salin in seinem Werke »Die altgermanische Tierornamentik« beschrieben hat. Er kannte damals den eben gemachten Fund von Oseberg noch nicht und hat auch ganz allgemein die ausschlaggebende Bedeutung des Holzes nicht geahnt. Überdies hält er für irisch-angelsächsisch, was Gemeingut der Nordsee war[1]. Er hatte sich in der Hauptsache mit den Funden im Kreise der Ostsee beschäftigt, dabei aber vollständig übersehen, sich um Sibirien und die nach der Ostsee vermittelnden Gebiete (wie Perm) zu kümmern. Dadurch ist trotz aller mühevollen Lebensarbeit in der Beschaffung des Arbeitsstoffes ein Zerrbild entstanden, das leider immer weiter nachwirkt, zum Beispiel jetzt auch von Adama van Scheltema, »Die altnordische Kunst«, übernommen wurde. Ich möchte hier mit einigen Worten anzudeuten versuchen, wie etwa die Lagerung der Kräfte vorzustellen ist, die zum Auftreten jener Ausstattung führten, die wir im Osebergschiffe vor uns sehen.

Das Nebeneinander von Bandgeflecht und Tiergeflecht hat seinen tieferen Grund darin, daß der Norden Europas ursprünglich hauptsächlich mit dem mehrstreifigen Bande, der Norden Asiens in erster Reihe mit dem Tiere schmückt. Ich stelle die asiatische und europäische Art in Abbildung 17 bis 19 und 21 nebeneinander. Die Schale der Bronzezeit im Museum zu Stockholm (Abb. 19) zeigt die europäische Art, den geschwungenen Mäander, von dem der griechische nur die eckige Abart ist. Die Bänder gleiten in geschwungenen Bogen aneinander vorüber und sind hier sehr regelmäßig mit der Hand gearbeitet, fünf- und mehrstreifig. Abbildung 17 und 18 zeigt die nordasiatische Art (die ich schon »Altai-Iran«, S. 140 und 275 mit den Tieren von Kelermes eingeführt und durch die Funde vom Jenisei, S. 212 f., ergänzt hatte) in einigen Stücken, die aus dem nordchinesischen Ordosgebiete im Knie des Hoangho stammen, das in unmittelbarem Zusammenhange mit der Mongolei und Sibirien steht. Die Stücke scheinen auf Einfuhr aus den Nordgebieten Asiens zurückzugehen. Abbildung 17 und 18 geben zwei Bronzestücke und Abbildung 21 einen Knauf, dessen Schmuck aufgerollt herausgezeichnet ist, so daß die drei Schlangen in der Nachzeichnung durch verschiedene Füllung gekennzeichnet sind. Alle diese Bronzen wurden von L. Wannieck nach Europa gebracht, der Knauf ging an das Wiener Naturhistorische Staatsmuseum über. Immer ist das Tier in verschlungener Windung die »Gestalt« schlechtweg, formal

[1] Vgl. über den Gegensatz von Ost- und Westskandinavien, jetzt auch Sune Lindquist, »Vendel Kulturens ålder och Ursprung«, 1926.

zumeist wie in Abbildung 17 im Schrägschnitt behandelt, dessen Ursprung eine der Kernfragen meines »Altai-Iran« bildete. Man darf dabei nicht übersehen, wie sehr besonders der Knauf (Abb. 21) an die Deichsel des Osebergschiffes erinnert, die ich »Altai-Iran«, S. 209 abgebildet habe. Für die Masse des sibirischen Schmuckes wird man sich an Minns »Skythians and Greeks« 1913 und Rostofzeffs »Iranians and Greeks« 1922 zu halten haben, worauf ich »Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte«, Acta Academiae Aboensis, Humaniora IV, S. 4 f. mit Bezug auf Scheltema und Zimmermann aufmerksam machte.

Die europäische Art war inzwischen vom Mäander zum Bandgeflecht übergegangen, wie es die bekannten Nachbildungen in Stein an den langobardischen und kroatischen Kirchenmöbeln zeigen. Diese Art muß sich im Norden Europas durchgesetzt haben, bevor die Langobarden und Kroaten abwanderten. Welches der Beweggrund war, von dem in geschwungenen Linien sich ausweichenden dreistreifigen Bande zum Geflecht überzugehen, ist vorläufig nicht deutlich.

Dabei fragt sich, wo das Bandgeflecht ursprünglich zu Hause war. Bekannt ist sein frühes Auftreten bei den nach Vorderasien eingewanderten indogermanischen und den kaukasischen Völkern. M. Dimand hat darüber in Band 14 der Arbeiten des Ersten kunsthistorischen Institutes der Universität Wien, »Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien«, S. 42 f. eine Zusammenstellung versucht, die den vorläufigen Stand der Frage kennzeichnet. Man wird warten müssen, was Ausgrabungen im iranischen Gebiete zutage fördern. Dort scheint der Herd zu liegen, von dem aus die Entwicklung verständlich werden dürfte, sowohl für das sibirische Tier- wie das europäische Bandmuster. Die Vereinigung beider Schmuckarten, die auf dem Wege über die Flußgebiete von Ob und Kama über den Ural erfolgte, ergab das germanische Tiergeflecht. Man kann die Spuren dieses Überganges gut im Gebiete von Perm beobachten. Das Ergebnis, das Tiergeflecht, hat nicht im gesamten germanischen Kreise durchgegriffen. Bei den Langobarden (und Kroaten) zum Beispiel, die vor seiner Ausbreitung den Norden verlassen hatten, stehen Bandgeflecht und Tier dauernd unverbunden nebeneinander, wie in Vorderasien, Byzanz und bei den Westslawen.

Es wurde schon oben S. 33 bemerkt, daß der Schmuck des Osebergschiffes und der in ihm gefundenen Möbel keinem der von Salin aufgestellten drei »Stile« entspricht. Sollte die Arbeit im Rohstoffe Holz andere Wege gegangen sein als die Metallarbeit, an deren Reste sich Salin gehalten hat? Ich bringe (Abb. 20) noch eine Einzelheit vom Wagen des Osebergschiffes, eine der Breitseiten des Troges, woran das Verhältnis von Tier- und Bandgeflecht in einem unsicheren Tasten zu

19. STOCKHOLM, HISTORISCHES MUSEUM / BRONZESCHALE

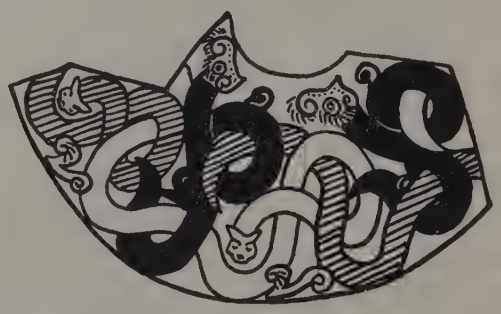
20. OSLO, UNIVERSITÄTSMUSEUM / BRETTER VOM WAGEN DES OSEBERGSCHIFFES

beobachten ist, das recht bedenklich macht gegen die Stilstufen, die Salin eingeführt hat. Man sieht, wie sich die Tiere durcheinanderwinden und eines in das Hinterteil des andern beißt. Der weit aufgerissene Rachen und die in Spitzovalen mehrstreifig gebildeten Oberschenkel sind deutlich erkennbar. Körper und Hals allein bleiben der rein geometrischen Füllung der Umrißlinien vorbehalten. Entweder sind Kerbschnittmuster oder zweistreifige Bandgeflechte verwendet oder parallele Schuppenringe. Links in der oberen Reihe scheint ein Reiter gegeben, an dessen ausgestreckten Arm ein Hund (?) anschließt. Wenn der Zeitansatz der norwegischen Forscher 800 bis 850 richtig ist, wird es zu einer gründlichen Nachprüfung der Salinschen Aufstellungen kommen müssen.

Für die Gesinnung, aus der heraus Hof, Kirche und Humanismus an die »altdeutschen« Denkmäler herangetreten sind und woraus erklärbar wird, warum zum Beispiel das Osebergschiff, mit seinen Schätzen vor zwanzig Jahren gefunden, bis heute fast unbeachtet blieb — nur A. Haupt hat es einmal herangezogen — ist bezeichnend, was Goethe 1828 in einem Tischgespräche vom 3. Oktober über Fouquets altdeutsche Studien zu Eckermann äußerte: »Es ist in der altdeutschen düstern Zeit ebenso wenig für uns zu holen, als wir aus den serbischen Liedern und ähnlichen barbarischen Volkspoesien gewonnen haben. Man liest es und interessiert sich wohl eine Zeitlang dafür, aber bloß um es abzutun und sodann hinter sich liegen zu lassen. Der Mensch wird überhaupt genug durch seine Leidenschaften und Schicksale verdüstert, als daß er nötig hätte, dieses noch durch die Dunkelheiten einer barbarischen Vorzeit zu tun. Er bedarf der Klarheit und der Aufheiterung, und es tut ihm not, daß er sich zu solchen Kunst- und Literaturperioden wende, in denen vorzügliche Menschen zu vollendeter Bildung gelangten, so daß es ihnen sehr wohl war und sie die Seligkeit ihrer Kultur wieder auf andere auszugießen imstande sind.«

Es sich wohl sein lassen beim Glauben der Gymnasialbildung und diese »Kultur« zur Seligkeit des Erdkreises machen wollen, das war bisher so ungefähr der Standpunkt auch der deutschen Kunstgeschichte. Man lese Dehios Geschichte der deutschen Kunst. Dieser bedeutendste Kenner des Altdeutschen hat keine Ahnung von den Werten und Kräften der Kunst des Nordens. Er kennt selbstverständlich auch das Osebergschiff nicht. Karl, den wir den Großen nennen, hat im Kampfe für das Christentum gegen die Kunst der Germanen durch Gesetze wie jenes Stellung genommen, das die Todesstrafe über jeden verhängt, der seine Toten ad tumulos paganorum bringt, statt sie bei der Kirche zu begraben. Die Geschichtswissenschaft scheint einen ähnlichen Standpunkt auch heute noch der Forschung

gegenüber festzuhalten und alles als verdächtig national gefärbt anzusehen, was versucht, dem Norden, also den Kelten, Germanen und Slawen, von Asien ganz zu schweigen, gerecht werden zu wollen. Inzwischen habe ich in der Zeitschrift »Zeiten und Völker« XXII über »Der eurasiatische Nordkreis und die Germanen« zu zeigen versucht, in welcher weiten, ganz Asien im Norden und Osten umspannenden Ausdehnung der Nordkreis der Bildenden Kunst vorzustellen ist. Für solche, die an der nordischen Art, wie sie an den Tierkopfendigungen des Osebergschiffes hervortritt, Freude haben, sind dort merkwürdig gleiche Stücke aus Ostasien und dem malaiischen Archipel vorgelegt. Dieser weite Umkreis der nordischen Kunst ist nicht zu verwechseln mit den bis tief ins Mittelmeer vordringenden Wikingerfahrten. Immerhin wird auch diesen Spuren heute schon eine ganz andere wissenschaftliche Beachtung geschenkt als vor Jahren. Im Übrigen lese man nach, was ich in dem Aufsatze »Das Tier im Schmuck des Osebergschiffes« (Zeitschrift für bildende Kunst, 59, 1924/1925, S. 57 f.) über Scheteligs Bearbeitung der Funde im 3. Bande des staatlichen Werkes »Osebergfundet« gesagt habe. Auch sonst suchte ich die Funde des Osebergschiffes nach Möglichkeit in die Kunstforschung einzuführen. Man lese darüber zwei eben im Drucke befindliche Werke: »Northeuropean church-art and wood-architecture«, London 1926 (Schlußvortrag) und »Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst«, ein Buch, das 1926 zuerst in kroatischer Übersetzung erscheinen wird.



21. Wien, Naturhistorisches Staatsmuseum:
Schmuck eines Bronzeknaufs aus dem Ordosgebiete

BRUNO BREHM / DER URSPRUNG DER GERMANISCHEN TIERORNAMENTIK

Mit Tierornamentik bezeichnet man jene Strömungen in der bildenden Kunst, in die zugleich darstellende und darstellungslose Richtungen einmünden, so daß diese, von verschiedenen Seiten kommend, in ihr zu neuen, einheitlichen Kunstrichtungen verfließen.

Kommt der eine Zustrom, in dem sich das Tier widerspiegelt, wie es in aller Mannigfaltigkeit jagt, weidet, fliegt oder schwimmt, von der naturnahen darstellenden Kunst, die wir hier als eine Einheit betrachten wollen, so kann sich dagegen die Verschiedenheit der einzelnen Tierornamentiken nur aus den verschiedenen Bewegungsformen anderer Zuflüsse ergeben.

Je nach den Formen ihrer Wellen und Wirbel, der Verschlingungen und Biegungen wird das Tier aufgelöst oder mitgerissen, sein ehemals reines Spiegelbild verzerrt oder zerspielt und so geändert, daß neben den Rassen der Natur geradezu Kunstrassen entstehen, die voneinander abweichen und die Kunstkreise klar trennen. Wir wollen die Träger dieses Vorganges die Auflöser nennen.

Denn das Tier geht ja nicht nur mit der geometrischen Ornamentik Verbindungen ein, sondern wir sehen es in den Kreisen um das Mittelmeer sich mit andern Tiergattungen zu neuen vermengen, so daß einerseits die Fabelwesen des alten Orients entstehen, wie der Greif, der Stierlöwe, das Flügelpferd usw., anderseits Mischungen von Tier und Mensch, wie Sphinx, wie Stier-, Löwen-, Fisch- und Pferdmensch.

Diese Art, Tierverbindungen einzugehen, haben wir hier nicht zu betrachten, obzwar sie im Grunde nicht mehr naturnah genannt werden können. Der Unterschied zwischen ihr und der Tierornamentik besteht darin, daß in dieser die Grundströmungen aus verschiedenen, in jener aus der gleichen Richtung kommen. Wir haben betont, daß die verschiedenen Auflöser es sind, die jene Sonderung innerhalb der Tierornamentik bewirken und wir müssen nun auch sagen, daß sie es sind, die dem Vergleiche zuerst und dann dem Zusammenfassen entgegenstehen. Wir können nicht die Ornamentiken als solche miteinander vergleichen, sondern wir haben aus ihnen allen nur den einen Teil, das Tier, herauszuheben. Wir werden sehen, daß bei der einen der Gehalt an »Tier« viel stärker ist, während bei den andern das geometrische Element überwiegt. In diesen Gruppen werden wir trachten, das Tier dort zu fassen, wo es noch am wenigsten zerspielt ist und schauen, welcher Kunst- und dann erst, welcher Naturrasse es angehört. Denn offenbar hat seine größere Stilisierung in diesen Kreisen den Grund darin, daß diese nicht unmittelbare Anrainer an Gebiete mit darstellender Kunst sind.

Die Auflöser verknüpfen ihrerseits wieder die Tierornamentiken mit andern Kunstkreisen. Wir haben diese Fäden wohl aufzuzeigen, aber nicht weiter zu verfolgen.

Hiemit ist die Erklärung des »Hineinsehens« von Tiermotiven in bestimmte Enden und Ornamente abgelehnt, wiewohl gerade sie bei einer darstellungslosen Kunst sehr naheliegt. Es müssen sich für jede Kunstentwicklung Reihen aufstellen lassen, die ohne einen Seitenblick auf benachbarte Kunstkreise »stimmen«. Tierendigungen werden sich scheinbar aus vorhandenen Enden entwickeln, werden sich fast restlos so erklären lassen, bis in einem späteren Zustande eine unverkennbare Ähnlichkeit mit einem andern Kunstkreis eintritt, die dann aus einer gleichen »Gesinnung« erklärt wird. Es ist daher verfehlt, in der Frühzeit eines zu untersuchenden Stiles Vergleiche anzustellen, da man gerade in ihr dem Zufalle preisgegeben ist. Entwickelt sich die Kunst organisch und schrittweise, so wird sich bis zum klaren Hervortreten des Vergleichspunktes wohl nirgends eine Lücke finden, in der man den Vergleich einhaken kann. Wohl aber ist es möglich, bei jenem Zeitpunkt der Entwicklung anzuknüpfen, wo die fremden Elemente, rein verarbeitet oder ausgeschieden, wieder hervortreten, und von da aus vorwärts und rückwärts zu tasten.

Wir haben, um die einzelnen Gruppen der Tierornamentik nebeneinander reihen zu können, ein besonders klar und deutlich erkennbares Tiermotiv gewählt, das

TAFEL I

TAFEL II

in seiner Formung, wo immer es auftritt, sogleich kenntlich ist. Wir bezeichnen es mit dem Namen Rolltier und vermögen an seiner wechselnden Gestalt die wechselnden Auflöser und die Dauer seiner Lebenszeit über ein Jahrtausend hin festzustellen.

Allerdings mußten wir uns eine Beschränkung auf drei Kunstkreise auferlegen, den skythisch-sibirischen, den chinesischen und den germanischen, dagegen den süd- und mittelamerikanischen für dieses wie auch für die andern Motive, außer Acht lassen, obwohl die Untersuchungen von G. Elliot Smith[1], die sich in seiner Art auf die Elefantendarstellungen der Mayavölker stützt, gerade sehr viel für die Heranziehung auch dieses Kulturkreises verspräche. Smith weist auch auf das Vorkommen der Spirale an den Körperöffnungen und Gelenken von Menschen und Tieren hin und schließt aus kunstgeschichtlichen Gründen auf die Zeit des 5. Jahrhunderts, eine Zeit, die durch die Völkerwanderung im Westen fast unbeschränkt in der räumlichen Weite der Verbreitung einzelner Motive ist.

Uns kann auch dieses Vorkommen von Elefanten in der Kunst von Ländern, denen der Elefant unbekannt geblieben ist, nur als Bestärkung dafür dienen, daß es sich weniger um die Natur-, als um die Kunstrasse der Tiere handelt. Vielleicht wären hier noch ein paar Worte über das Werk von E. Dacqué zu sagen, der versucht, an Hand der Sagen bis in die Tertiärzeit[2] und noch darüber hinaus Erinnerungen des Menschengeschlechtes an verflossene, untergegangene Erdzeiten festzustellen. Er zieht dabei Fabeltiere aus dem alten Orient und Südamerika heran. Dem wäre entgegenzuhalten, daß Menschenkunst nicht aus dem mythischen Gedächtnisse schaffen kann. Ob sich nun Erinnerungen an Drachen und Saurier erhalten haben oder nicht, geschildert konnten sie nur mit den Gliedern und Teilen vorhandener Tiere und vorhandener Ornamentgruppen werden. Daß auf diese Weise Fabelwesen eigener Art entstehen, die wieder zurück in die Sage greifen, das ist ein anderer Vorgang.

Es scheint auch notwendig, einleitend zu betonen, daß die Tierornamentik als solche nicht eine Entwicklungsstufe jeder Kunst ist, die sie zu überschreiten hat. Wohl sehen wir auch in der frühen griechischen Vasenmalerei, sobald sie unter orientalischen Einfluß geraten war, die Tiere vor den Menschen auftreten, aber sie bleiben gesondert von der Ornamentik, die sich in den Rahmen zurückzieht. Die von Osten kommende, über Euboia eindringende Tierstreifendekoration zeigt Ansätze zu einer fast ornamental wirkenden gleichförmigen Wiederholung wie im Typus der weidenden Gans, aber das Nebeneinander von Ornament und

[1] Elephants and Ethnologists, Trubner & Co., London, 1924. [2] Urwelt, Sage u. Menschheit, München 1924.

Tier geht nicht ineinander über, was ja das Wesentliche beim Entstehen einer Tierornamentik ist.

Ausgeschaltet ist diese Art fast gänzlich in den Entwicklungen jener Künste, die von einer naturalistischen Grundlage ausgehen, wie zum Beispiel der ägyptischen. Ob gewisse Wirtschaftsgrundlagen der zusammentreffenden Völker, die sich an einem andern Punkte der Erde wiederholen könnten, für die Entstehung der Tierornamentik maßgebend sind, oder ob es für die ganze Welt nur ein Gebiet gibt, mit dem unter bestimmten Voraussetzungen in Berührung zu kommen, schon die Entstehung einer Tierornamentik bedeutet, das wird in dieser Arbeit nicht untersucht, da wir das für die Frage in Betracht kommende Gesamtmaterial noch nicht überblicken können.

Jedenfalls können wir schon so weit klar sehen, daß neben den »Hochkulturen« und ihren weitreichenden Verbindungen auch ein Verkehr und Typenwandel in den »tieferen« Kulturen stattfindet, der nicht minder weit reicht und, wenn auch schwerer erkennbare Spuren, so dennoch genügend Zeugen seines Umfanges und seiner Wirkung hinterläßt.

Gerade heute sind wir Zeugen einer tragisch wirkenden Wehrlosigkeit der höheren Kulturen gegen den Ansturm und die innere Aushöhlung durch die niederen, die stärker und in sich geschlossener sind. Sie nehmen das Äußerlichste von uns und drängen sich in unser Innerstes. Wir verweisen hier nur auf diesen Vorgang, um ihn während der Untersuchung nicht mehr erwähnen zu müssen. Denn nicht das örtlich Naheliegende ist das Nächste in der Kunst, es kann in solcher geistigen Ferne sein, daß es nicht gesehen und nicht gehört wird, sondern das Verwandte, das Ähnliche, das oft auf verschiedenen Grundlagen erreicht, mit einemmal erkannt und verstanden wird.

Mit stolzer Verachtung hatte man über all diese »niedern« Völker hinweggesehen und mit den Hochkulturen der Welt als alleinberechtigt verkehrt und sie durchforscht. Eine Art Legitimität der Abkunft hat sich eingeschlichen und auch unser Mittelalter wurde geistig an einen »Äneas« angeschlossen, wie ihn Rom sich zu seinem Ahnherrn erkoren hatte. Die vornehme Abkunft soll nicht zerstört werden; aber es ist doch notwendig, jene Zwischenglieder zu kennen, die uns einmal an jene Fernen angekettet und nie wieder gänzlich freigegeben haben.

1. DAS ROLLTIER

In Südrußland, im Osten des Schwarzen Meeres, im Kubangebiet, unweit Maikop, am Flüßchen Kelermes wurden 1903/1904 zwei Kurgane ausgegraben. Im ersten Kurgan fand sich ein Tier aus massivem Gold gegossen, auf der Rückseite mit einer runden Öse versehen. Strzygowski hat es in seinem Werke Altai-Iran (Seite 141) in die Kunstgeschichte eingeführt (T. I, Abb. 1).

»Die Abbildung«, schreibt Strzygowski, »zeigt ein katzenähnliches Tier in Gold. Es mißt 32 cm in der Länge, ist also ein Beleg von bedeutender Größe . . . Das Tier ist merkwürdig im Volumen zusammengedrängt gegeben. Füße und Schwanz sind in Parallelen zusammengeschoben, daß nur Hals und Kopf hervortreten, doch wird hier die Konturlinie durch deren Senkung festgehalten; nur der Ausschnitt unter dem Halse bildet einen größeren auffallenden Fleck. Im übrigen sind die Durchbrechungen möglichst klein und so die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die höchst interessante Flächenführung gesammelt . . . Hier haben wir ein Meisterstück jenes Kunstkreises, der später die Wandlungen im Kunstempfinden der römischen Zeit herbeiführte . . . Man beachte zwei Einzelheiten: einmal die Anwendung der Zellenverglasung am Ohre des Tieres und dann, daß die Bildung der Füße und des Schwanzes, jenes runde Motiv mit drei Kreisen und den runden Glanzflächen am Rande, genau so wiederkehrt in den sibirischen Funden.«

Die Träger dieses runden Motivs sind zehn kleine Tiere, die sich an Schwanz und Füßen aneinanderreihen. Ihre Ohren, Augen und Nüstern sowie die Enden der Füße weisen Ringbildungen auf. Wegen seiner gekrümmten Lage wollen wir dieses Tier mit »Rolltier« bezeichnen. Sein Typus wird uns vollständig klar, wenn wir das sibirische Dolchmesser (T. I, Abb. 3) betrachten[1]. Dort tritt es in Verbindung einer uns aus der Hallstattzeit bekannten Form, der Antennenendung, auf und zeigt die fast gleiche Art der Bildung wie die frühesten Vogelkopfendungen an sibirischen Messern, wie sie Abbildung auf Seite 44 wiedergibt. Tafel I, Abbildung 2 zeigt uns abermals ein Rolltier[2], doch nicht mehr in dieser reinen Form. Als selbständiges Kunstwerk gestaltet, treffen wir es in Sibirien in Gold (Abb. auf S. 37).

Es zeigt die gleichen Ringabschlüsse, überdies noch zwischen ihnen den von zwei Ringen abgeschlossenen Schwanz, der gegenüber der Nüster des Tieres noch einmal einen Ring trägt. Auch weist dieses Tier die auffällige Verdickung

[1] Gero v. Merhart, Bronzezeit am Jenissei, Schroll, Wien 1926, Tafel VIII, Abb. 4. [2] G. v. Merhart, a. a. O., T. VIII, Abb. 5.

an Schulter und Rückenteil auf, wie das katzenähnliche Tier aus Kelermes. Wir sehen also, daß eine bestimmte Tierform als Ornament verwendet wird, deren deutlichste Prägung das sibirische Stück (Abb. auf S. 37) zeigt. Kelermes wird übereinstimmend von Strzygowski, Rostovzev, Ebert und Minns in das sechste vorchristliche Jahrhundert gesetzt.

Daß diese Verbindung des Tierkörpers mit Ringbildungen sich nicht nur auf das Rolltier allein beschränkt, zeigt der mit Goldblech überzogene Stiel der Eisenaxt aus dem gleichen Funde (T. II, Abb. 3)[1].

Unterhalb des Eintrittes des Schaftes sind zwei Kauertiere, deren Füße den gleichen Abschluß zeigen. Steinböcke und Hirsche hingegen weisen einen spitzen Fußabschluß auf, der neben der mandelförmigen Gelenksbetonung beachtenswert ist. Ein eiserner Dolch mit Scheide aus Rommy (T. II, Abb. 4), gleichfalls mit Goldblech überzogen[2], zeigt siebenmal untereinander Kauertiere von Rolltierrasse.

Ein Beweis, daß wir es mit einem gänzlich abgeschlossenen Tiertypus zu tun haben, ist der silbervergoldete Spiegel aus dem Kurgan von 1904, auf dem die Potnia Theron und Gruppen von Tieren dargestellt sind, die jede auf einem der Tiere stehen, die um den innern Kreis des Spiegels angeordnet sind. Wenn wir die Gruppen im Sinne des Uhrzeigers verfolgen, so ist von der Potniagruppe im nächsten Feld der den Stier reißende Löwe über einem Wildschwein, im zweiten aber zwei Sphinxen mit rückgewandten Köpfen zu beiden Seiten einer Säule. Sie stehen auf einem Tier von unserem besprochenen Typus[3].

Auge, Ohr und Füße weisen kreisrunde Verzierungen auf; außerdem ist es das einzige Tier des Spiegels, dessen Körper nicht strichliert oder punktiert ist und das keinen Zug jenes altionischen Stiles zeigt, den die andern vertreten.

Wenn nun der Kurgan von Kelermes in das 6. Jahrhundert zu setzen ist, so muß sowohl das Tier des Messers (T. I, Abb. 3) als auch das Goldtier (Abb. S. 37) womöglich noch früher angesetzt werden.

A. M. Tallgren gibt eine Zusammenstellung dieser Rolltiere[4] und weist darauf hin, daß sie in der skythischen Kunst Südrußlands, bei Ananino (Wiatka), im Kaukasus sowie in Sibirien in der Zeit um 500 v. Chr. gefunden werden. Er nimmt die Möglichkeit an, daß dieser Typ doch letzten Endes auf einen ionischen zurückgeführt werden kann und nennt ein Tier aus Italien, eine sich einrollende Löwin, die Montelius in der vorklassischen Chronologie Italiens (T. 47, Abb. 3), gebracht hat. Ich glaube aber, daß jenes Tier ein Eber ist, der seine Entsprechung an einer

1 Rostovzev, Iranians and Greeks in South Russia, Oxford 1922, T. VIII, 1. 2 Rostovzev, a. a. O., T. VIII, 3. 3 Rostovzev, a. a. O., T. VI. 4 Kollection Tovostine, Helsingfors 1917, S. 65, Anm. 1 u. 2.

Axt aus Baktrien hat[1]. Die gleichen zusammengerollten Schweine finden wir in den beiden »Rolltieren« des Ordosfundes[2].

Wie verlockend es auch wäre, die Entstehung des Rolltieres an jene sibirischen Messer mit dem Antennengriff zu knüpfen, so müssen wir dennoch verzichten, diese Ansicht zu vertreten, da wir auch aus der germanischen Kunst Bildungen von Vogelköpfen kennen, die so aussehen, als wären sie aus einer rein spielerischen Umformung irgend welcher hervorstehender Enden entstanden. Woher das Rolltier stammt, kann meines Erachtens ohne Hinzukommen von reicheren Funden noch nicht erschlossen werden. Denn auch die sibirische Vogelkopfornamentik bildet sich auf die gleiche Art, das heißt wir können ihr Auftreten unter den gleichen Bedingungen verfolgen, obwohl wir überzeugt sind, daß diesen Anfängen schon eine entwickelte Vogelornamentik anderwärts vorausgegangen ist.

Wir treffen das Rolltier noch einmal gegenständig an einer Goldhülse eines Prunkdolches aus Südrußland (T. IV, Abb. 13)[3], wenn auch nicht mehr so klar durchgeführt, aber bemerkenswert deshalb, weil am dreigeteilten Griffe sich abermals zehnmal ein Tierkopf wiederholt, der dem von oben gesehenen Löwenkopf des Gürtelschmuckes aus dem andern Kurgan von Kelermes (1904)[4] entspricht. Dies ist ein Beweis dafür, wie die skythische Kunst gesonderte Elemente, die sie in sich aufgenommen hatte, zu verschmelzen wußte, da sich in den beiden Funden von Kelermes die Löwin und der Gürtelschmuck mit den beiden von oben gesehenen Tierköpfen fremd gegenüberstehen.

An den beiden Tieren aus dem Museum Minussinks (T. I, Abb. 4 und 5) zeigt sich deutlich die Wandlung. Beim ersten noch klar Fuß-, Nüstern- und Schwanzring; Ohr, Auge und Rachen von der Stilisierung abweichend; beim zweiten Verschiebung der Ringe in die Mitte der mandelförmigen Gelenksbetonungen; geblieben ist nur der obere Schwanzring. Tafel I, Abbildung 8[5] zeigt ein Rolltier späterer Form, Tafel I, Abb. 9 das gleiche Tier aus Knochen, beide aus Ananino; Tafel I, Abb. 7 eine Kümmerform aus der Collection Tovostine[6].

Wie weit die Form auch in Sibirien degenerieren kann, zeigt das Messerende aus dem Jenisseigebiet im Wiener Naturhistorischen Museum, dessen Aufnahme ich der Freundlichkeit Professor Christians verdanke (T. I, Abb. 6). An ihm ist nichts mehr kenntlich als die Löcher am Ende der Füße und das kreisförmige Auge.

Das letzte Stadium des Rolltieres in diesen Gebieten zeigt uns (T. I, Abb. 10) ein

1 Rostovzev, a. a. O., T. XI, A. Bronze ceremonial axe from Bactria. 2 Strzygowski, Die asiatische Kunst, Jahrb. der asiat. Kunst, 1924 (Abb. 15). 3 J. Hampel, Skythische Denkmäler aus Ungarn, Ethn. Mitteilungen aus Ungarn, IV, 1895. 1, S. 21. 4 Strzygowski, Altai-Iran, Abb. 224. 5 M. Tallgren, L'époque dite d'Ananino, Finska Forum. Tidskrift, XXXI, Helsinki 1919, Abb. 14, 65. 6 Tallgren, Tovostine T. .

Bronzestück aus Gladjenowo (Perm, Gub.), das um die Zeit von Christi Geburt zu setzen ist. Dort sind die Gelenksbetonungen spiralisch aufgelöst, Ringbildungen an Kopf und Füßen sind verschwunden und nur der Schwanz zeigt noch jene Einrollung angedeutet[1]. Wir können die gleiche Entwicklung bei den sibirischen Funden feststellen (Abb. auf S. 44)[2].

Die hier zusammengestellten Messer- und Dolchgriffe, die aus der Zeit vom 7. bis 3. Jahrhundert v. Chr. stammen, zeigen die Entwicklung des Vogelkopfes auf diesen Gegenständen. Appelgren-Kivalo sieht als die ältesten die an, die einen kreisförmigen

Ring als Auge haben (Fig. 2—8). »In der an die Eisenzeit grenzenden Periode wird das Auge ausgefüllt und konvex dargestellt. Abbildung 9—12, wo hinten am Kopfe ein halbkreis- oder spiralförmiges Ohr hinzugefügt und der Schnabel kräftiger, ähnlich dem Schnabel eines Raubvogels gemacht wird.«

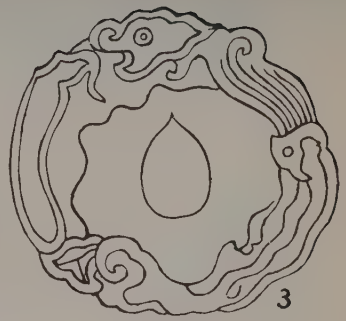
Ich glaube, daß halbkreis- und spiralförmig nicht ganz gleichzeitig sind, sondern daß die halbkreisförmigen Ohren früher sein müssen.

An den Messern, Figur 4, 5, 6, 7, 8, 9, sehen wir die gleichen Ringe mit erhöhten Rändern, die wir an den Rolltieren festgestellt haben. Diese Ringbildung kommt nicht nur auf den Vogelköpfen vor, sondern auch auf den liegenden Hirschen mit zurückgelegtem Geweih (T. II, Abb. 2), dessen Auge so gegeben ist, wie die Ringaugen an den Messern, wie auch Schwanz und Sprossen des Geweihes in solche Ösen umgebildet sind. Ein Beweis für den Zusammenhang dieser beiden Ringbildungen

1 Spitzyn, Schamanistische Gegenstände, Sapiski, Bd. 8, Abb. 58. 2 Appelgren-Kivalo, Vogelkopf und Hirsch als Ornamentmotiv in der Vorzeit Sibiriens. Finnisch-ugrische Forschung, Bd. 12, 1912, Abb. 3.

1

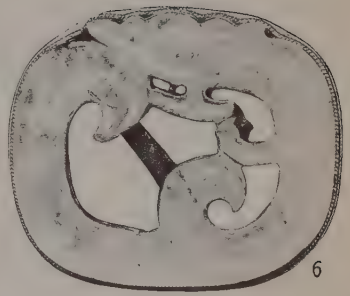
2



3

4

5



6

TAFEL III

TAFEL IV

sehen wir in der Dolchscheide der Sammlung Kuznetow (T. II, Abb. 1)[1] und an dem Axtstil aus Kelermes (T. II, Abb. 3), wo wir Vogelköpfe und Kauertiere vom Rolltiertyp nebeneinander sehen, die alle fünf Fuß-, Augen- und Nüsternringe haben, wie wir sie auf den eingerollten Verwandten feststellen konnten. Auch im Hinblick auf das Tier von Kelermes scheint mir diese Dolchscheide von Bedeutung zu sein, da sie abermals bestätigt, daß diese Tiere, auch nicht eingerollt, als gebräuchliches Motiv verwendet worden sind.

Daß es nicht nur plastisch gebraucht worden ist, sehen wir an dem Beil (Coll. Tov. Taf. 2, Abb. 14), wo wir es mit Augen, Fuß und Schwanzring eingraviert treffen, dann auf den meisten Tieren mit gesenktem Kopf an den Dolch- und Messerklingen.

Daraus folgt:

1. Die Gruppe mit Ringbildungen gehört der Zeit vom 7. bis 5. Jahrhundert vor Christi Geburt an.

2. Wir finden diese Ringbildungen bloß in den frühesten skythischen Funden in Südrußland, namentlich aber in Kelermes, dessen Kauertiere jene Ringbildungen zeigen (T. I, Abb. 1 und T. II, Abb. 3).

3. Diese Ringbildung wird abgelöst durch jene halbkreis- und mandelförmigen Gebilde, die wiederum von der Spirale verdrängt werden (T. I, Abb. 8, 9, 10).

Heben wir nun die Bildungen einzeln heraus, so haben wir:

1. Ringbildung mit erhabenem Rand, zugleich wirbelförmige Anordnung des Rolltieres.

2. Bohnen- und Mandelmotiv.

3. Ranke.

Wenn wir eine solche Abfolge von Einflüssen sehen, so fällt die Möglichkeit der Erklärung, diese Bildungen hätten sich auf den Tieren entwickelt, zusammen; im Gegenteil, wir können diese Umbildungen nur aus einer jeweils sich ändernden Umformungskraft erklären.

Folgen wir dem Rolltier weiter nach Osten. Tallgren weist bereits auf Berthold Laufer[2] hin, wo wir ein Rolltier in chinesischer Umformung treffen. Die Abbildung stammt aus dem Werke Wu-Ta-ch'êng's Ku yü t'u käo (Untersuchungen über altes Jade mit Bildern) aus dem Jahre 1889 (T. III, Abb. 1).

Wir erkennen noch die Kunstrasse des Tieres, aber wir sehen, daß wir es hier mit gänzlich anders gearteten Auflösern zu tun haben. Die Gelenksbetonung des Vorderfußes ist in einen Flügel umgebildet, dessen Oberteil spiralige Einrollungen

[1] Tallgren, Tovostine, Fig. 45. [2] Jade, a study in chines archaeology and religion, Chicago, U. S. A., 1912, S. 188, Fig. 93.

aufweist. Die Gelenksbetonung des Hinterfußes ist geblieben, zeigt aber auch eine Verdickung, die nur durch Einrollen zustande gekommen ist. Das fast isolierte Schwanzstück wird hier als Ju-i-Zepter angesprochen; der Hinterteil scheint gleichfalls vom Körper abgetrennt zu sein. Beachtenswert ist die Vogelform des Flügels, die ihre Entsprechung in einem andern Stück findet, das Laufer Figur 129 abbildet (T. III, Abb. 3), wo noch an Stelle des vogelkopfähnlichen Flügelansatzes ein wirklicher Vogelkopf ist. Beide Stücke werden in die Hanzeit gesetzt. Tafel III, Abbildung 4 zeigt ein Rolltier aus China, bei dem noch deutlich die ringförmige Behandlung des Auges zu erkennen ist. Die Schenkelbetonungen sind durch sich einrollende, etwas roh gehaltene Spiralen gegeben. De Tizac setzt es in die Hanzeit[1].

Gänzlich in chinesischer Umformung zeigt uns Tafel III, Abbildung 5 das Tier[1]. Das Rolltier ist zum sich einrollenden Drachen geworden. Geblieben ist der Ansatz des wie eine Vogelklaue aussehenden Vorderfußes im Inneren des Tierleibes. Wichtig erscheint das kammförmige Auszahnen des Rückens durch eine flossenähnliche Bildung (Sung-Zeit?), dessen Vorstufe uns Tafel III, Abbildung 2 zeigt. Tafel III, Abbildung 6 zeigt ein chinesisches Rolltier aus Kristall, das sich in der ostasiatischen Samml. des Wiener Naturhist. Museums befindet. Es stammt aus der Weltreisesammlung (des Erzherzog Ferdinand) und ist unbekannter Herkunft. Obwohl es etwas später angesetzt werden muß, zeigt es ganz klar die Darstellung eines Rolltieres vom Typus des Gladjenowoer Tieres (T. I, Abb. 10)[2].

Wenden wir uns dem Westen zu. Aus Stradonitz in Böhmen stammt die keltische Münze Tafel IV, Abbildung 1 der präh. Sammlung im Wiener Naturhistorischen Museum[3]. Sie zeigt auf ihrer konvexen Seite ein Rolltier in einer Form, die der chinesischen am ähnlichsten ist. Pič beschreibt: Ein Tier in Schlangenform mit gekrümmtem Körper, nach rechts hin eingerollt. Der Kopf ist der eines Löwen oder eines Wolfes, mit zugespitzten Ohren, einer Mähne und einer Punktreihe am Rücken. Eine ähnliche Münze bildet Forrer ab (T. IV, Abb. 2)[4]: »Rätischer Goldstater mit verrohtem Kopf (^hache^) und Schlangendrache mit Perlenkranz und eingelegter Mittelkugel, aus Österreich, ehemals Sammlung Fr. Trau, Wien«. Forrer bemerkt dazu l. c., Seite 295 ff.: »Die Erfahrung, welche wir hier machen, geht mit dem Resultate parallel, welches unsere heimische Archäologie in immer schär-

1 H. d'Ardenne de Tizac, Les animaux dans l'art Chinois, Paris, Pl. XIX. c, Pl. XL. 2 Fr. Dr. M. Stiassny hatte die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen und Dr. Röck, mir die Photographie zur Verfügung zu stellen. 3 Photographie wurde mir freundlichst von Dr. A. Mahr zur Verfügung gestellt. Veröffentlicht bei J. L. Pič, Le Hradisch de Stradonitz en Bohême, Leipzig 1906, Fig. 2, Nr. 4. 4 Dr. R. Forrer. Keltische Numismatik der Rhein- und Donaulande, Straßburg 1908, Fig. 485.

feren Umrissen erkennen läßt. Die Völkerwanderungszeit und das Frühmittelalter haben viel mehr von den vorrömischen, heimischen, keltischen und germanischen Grundlagen und Traditionen übernommen, als man gemeinhin lange Zeit anzunehmen gewohnt war. Lelewel hat in seinem ›Type gaulois ou celtique‹ unter den ›Réapparations du Type Gaulois‹ (Seite 417 ff.) beobachtet, daß Typen keltischer Münzen auf angelsächsischen, merovingischen und sogar noch späteren Mittelaltermünzen in auffallend übereinstimmender Weise wiederkehren. Das hervorragendste Beispiel dieser Art bietet das Bild der zum Ring zusammengerollten Schlange, wie sie auf meiner rätischen Goldschüsselmünze vorkommt (T. IV, Abb. 2) und sich überraschend ähnlich auf dem mehr als ein halbes Jahrtausend jüngeren angelsächsischen Silberstücke (T. IV, Abb. 3) wiederholt.

Die angedeutete Erscheinung ist Lelewel um so rätselhafter geblieben, als er als Bewahrer dieser Typen die Kelten und besonders die Druiden auffaßte und nun zu seiner Überraschung den ›keltischen‹ Typus gerade bei Münzen auftreten sah, deren Erzeuger Germanen waren.«

Eine dritte, fast gleiche keltische Münze veröffentlichte A. Mahr[1] aus Zellhof bei Kematen. Wir hätten also für diesen Stater zwei gesicherte Fundorte, aus Böhmen und aus Oberösterreich. Die Entstehung dieses Schlangen- oder Drachenbildes, das so viel Ähnlichkeit mit den chinesischen Rolltieren besitzt, müßte im Zusammenhang mit den Drachenstandarten der Barbaren untersucht werden, die sicher auf östliche Vorbilder zurückgehen. Aber das Drachenbild auf der englischen Silbermünze ist nicht die einzige Darstellung des Rolltieres im Westen.

Die runde Fibel aus Lönen in Holland (Mitte des 6. Jahrhunderts n. Chr.) (T. IV, Abb. 4)[2] zeigt das Rolltier mit klar betontem, dreieckigem Vorderschenkel und ringförmig umschlossenem Auge. Der gleiche Typus wird von den nordgermanischen Knopffibeln aus dem 6. Jahrhundert aufgenommen (T. IV, Abb. 5, 8)[3].

Besonders deutlich zeugen Stücke aus Finnland (Lillkyro, Oesterbotten) (T. IV, Abb. 5) und aus Rauhas, Sääksmäki socken (T. IV, Abb. 6)[4] aus dem 6. Jahrhundert das Rolltier. Das Stück von Rauhas weist noch das schon etwas verkümmerte Vorderbein des Rolltieres auf. Undeutlicher, schon weniger zu erkennen, ist T. IV, Abb. 8 (Logsjö, Närke, Schweden) mit der eingelegten Mittelkugel.

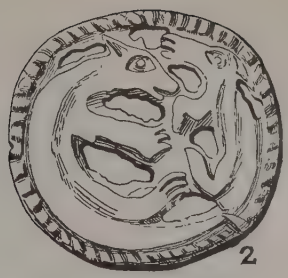
Zu dieser Gruppe gehören auch drei mit der gleichen Stanze geprägte Goldbrakteaten aus Bohuslän (Schweden)[5]. »Das Bild stellt ein zurückblickendes vier-

[1] Die Latèneperiode in Oberöst., Wien 1915, T. III, 3. [2] Dr. J. Holwerda, Oudheidkundige Mededeelingen uit 's rijksmuseum te Leiden, 1924, T. I, Abb. 3, 10. [3] N. Åberg, Den nordiska folkvandringstidens kronologi, Stockholm 1924, Fig. 141, 141 A, S. 58. [4] Finskt Museum, XXII, 1915, Fig. 35, S. 27. [5] B. Salin, De nordiska guldbrakteaterna, Antiqu. tidskr. f. Sverige, del 14, Nr. 2, Abb. 5, S. 6.

füßiges Tier mit gebogenem Schnabel, fast halbkreisförmigem Haupt, verkrümmtem Körper und noch mehr verkrümmten Gliedmaßen dar.« (T. IV, Abb. 7.)
Wichtig für uns ist hier, daß wir der gleichen Punktreihe wie an den Statern begegnen und daß die Abgrenzung des Vorderfußes klar erkennbar ist. Wahrscheinlich liegt hier eine Kreuzung zwischen Rolltier und dem von Salin eigens behandelten rückwärtsblickenden Tiere vor.
Diese bisher behandelten Tiere sind alle von rein germanischem Typus. Sie haben nur den Aufbau im Rund und die Teilung des Leibes von den östlichen Rolltieren übernommen.
Diese Typen halten sich bis zur Wikingerzeit und über sie hinaus. In Finnland wurde noch bei Saramäki, S. Marie sn., ein Anhänger aus der Wikingerzeit gefunden, der in durchbrochener Arbeit deutlich ein Rolltier zeigt, dessen Vordergelenk durch ein Bandmuster betont ist (T. IV, Abb. 9)[1]. Ein ähnliches Tier kennen wir von einer gleichzeitigen norwegischen Rundfibel (T. IV, Abb. 15)[2], das abermals deutlich die Gelenksumgrenzung zeigt, aber statt der zwei Beine, die sich aus der Seitenansicht ergeben, vier hat. Ferner das Beschläg von Broa (Halla, Gotland) (T. IV, Abb. 14)[3], dessen Tier jene uns von den keltischen Münzen her bekannte Mähnenbildung zeigt. Die Gelenke zeigen Schlingenbildungen, durch die die Glieder gezogen sind.
Nicht ornamental aufgelöst, sondern in geschlossener Form, vielleicht um einige Jahrzehnte jünger, sind die Rolltiere des Feuerzeuggriffes aus Olonets, an der Grenze von Finnland und Rußland (T. IV, Abb. 10), die zwischen »Wikingerornamentik« gefunden wurden[4].
In plastischer Form, als sogenanntes »Greif«tier (gripdjur), zeigt uns das Bernsteinfigürchen (T. IV, Abb. 16) aus Norwegen das Rolltier[5].
Aber auch aus nichtgermanischen Gräbern dieser späten Zeit ist es uns bekannt. Auf einem Emailknopf des Fundes von Kettlach, am Semmering in Niederösterreich, der den Slawen zugeschrieben wird, tritt das Rolltier in verschwommener Darstellung auf (T. IV, Abb. 12)[6], dann in Gegenüberstellung in ähnlicher Form wie auf dem Feuerzeug von Olonets am Bronzezierat aus Krungl in Steiermark[7], das die beiden Tiere kaum mehr kenntlich wiedergibt (T. IV, Abb. 11).

1 Finskt Museum, XXVII—XXVIII, 1921, Fig. 20, S. 44. 2 Haakon Schetelig, Vestlandets aeldste kulturhistorie, Bergen 1909, Fig. 105, u. Osebergfundet, Christiania, Bd. III, Abb. 312. 3 B. Salin, Der Fund v. Broa in Halla, Gotland, Fornvännen 1922, S. 189. 4 Finskt Museum, XXIII, 1916, S. 26, Fund von dem Kurgan in Podjandebskoe am Swir. 5 Osebergfundet, III, Abb. 300. 6 Riegl-Zimmermann, Kunstgew. des frühen Mittelalters, II, Wien 1923, T. XXVIII. 7 E. Diez, Die Funde v. Krungl und Hohenberg, Jahrb. d. k. k. Zentralkomm., IV, 1906, T. IX, zweite Zeile von unten links.

1



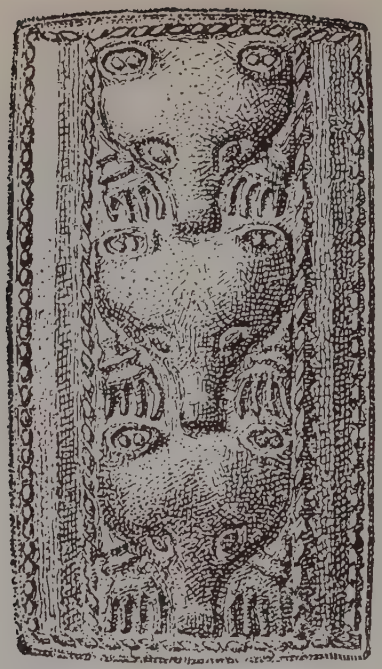
2

3

4

5

TAFEL V



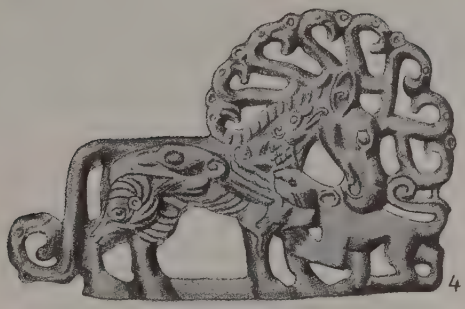
1

2

3

4

TAFEL VI



TAFEL VII

TAFEL VIII

Unberücksichtigt blieb bisher ein Gebiet ausgesprochenster Tierornamentik, das Kamabecken bei Perm in Nordostrußland. Dort kommt das Rolltier gleichzeitig mit der germanischen Tierornamentik vom 5. bis 9. Jahrhundert nicht mehr rein vor, sondern überall mit dem Bärenmotiv vermischt, wie es uns Tafel V, Abbildung 1 zeigt[1].

Abermals fast gegenständig, doch vom Wirbel, der in dieser Kunst ständig tobt, etwas verschoben, zwei sich einrollende, bärenartige Tiere (T. V, Abb. 2), oder aus einer etwas früheren Zeit, ein sich einrollendes Tier, gefüllt mit Rudimenten von Menschen und Tierköpfen (T. V, Abb. 3)[2]. Die Ansätze der Gliedmaßen sind in Tierköpfe umgestaltet, auch das Schwanzende. Ähnliche Bildungen in der gleichen Arbeit (Abb. 320, 317, 318, 321, 325). Die Arbeiten von Appelgren-Kivalo über die permische Kunst lassen keinen Zweifel mehr zu, daß wir es bei ihr mit einem Ableger der skythisch-sibirischen Kunst zu tun haben, der sich bis in späte Zeit lebendig erhalten hat. Ein Vorbild für diese Tiergruppen bietet Tafel V, Abbildung 4, aus dem Kuban (6. Jahrhundert v. Chr.)[3], ein Beweis für die Lebenskraft dieser Motive über ein Jahrtausend hin.

Tafel V, Abbildung 5 zeigt uns das Bärenmotiv ähnlicher Art in China der Hanzeit. Nun kommt aber das Bärenmotiv sowohl in der Kunst Südrußlands, wie Skandinaviens äußerst selten vor. Arne hat Bärenköpfe auf Schnallen aus Schweden gebracht, dabei aber außer acht gelassen, daß der Bär schon auf der Vendellanze aus dem 7. Jahrhundert vorkommt[5].

Er belegt an vielen Beispielen die zahlreichen Verbindungen Schwedens mit Rußland erst für die Wikingerzeit.

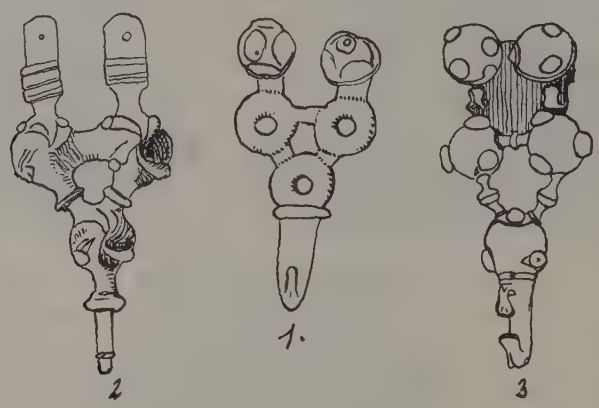
Die auch bei ihm abgebildete Bärenkopfplatte mit den drei übereinandergestellten Tierköpfen setzt Hubert Schmidt[6] in das 7. bis 8. Jahrhundert n. Chr. (T. VI, Abb. 1). Nach ihr datiert er auch sein Bronzezierat unbekannter Herkunft[7], das durch einen Antiquitätenhändler aus Südrußland nach Berlin gekommen ist (T. VI, Abb. 2).

Dieses Bronzezierat besitzt eine auffallende Ähnlichkeit in seiner Anordnung und in seinem Motive mit einem keltischen Gürtelhaken aus Pürglitz (Křivoklát) bei Beraun in Böhmen[8] (T. VI, Abb. 3).

Dieser böhmische Gürtelhaken schließt sich zweifellos an die sächsischen an, die

1 A. Spitzyn, Schamanistische Gegenstände, Sapiski B. VIII (Verzeichnisse der orientalischen Abt. d. kais. russ. archäel. Gesellsch.), Fig. 326. 2 Sapiski VIII, Abb. 321, 104, Uchta, Kamagebiet. 3 Rostovzev, l. c., S. 194, Fig. 21 B. 4 Sveriges förbindelser med Östern under vikingatiden, Fornv., VI, 1911, Abb. 179a, b, 180. 5 Stolpe u. Arne, Graffeldet vid Vendel, Stockholm 1912, Pl. XXXIV, 5. 6 Ein Bronzezierat unbekannter Herkunft, Festschr. f. A. Bezzenberger, Göttingen 1921, T. VIII, 3. 7 1. c. T. VII. 8 Dr. J. L. Pič, Čechy na usvitě dějin, Svazek 1, Prag 1902, T. XXIII, 5.

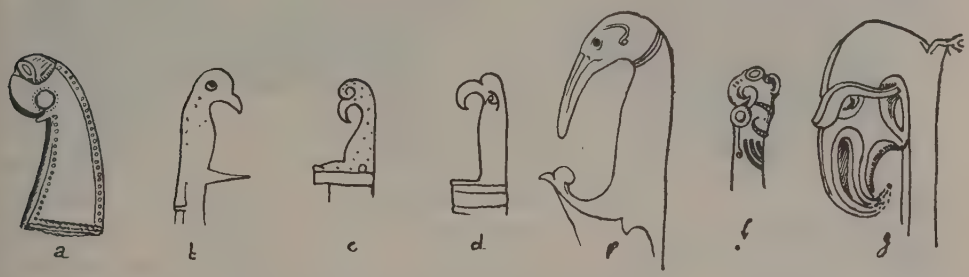
Déchelette[1] zusammengestellt hat und die wir in der Abbildung auf Seite 50 zeigen. Figur 1 zeigt uns den Haken unterhalb von drei Ringen, die unter zwei La Tène-Knorpeln angebracht sind. Bei Figur 2 sind an Stelle der drei Ringe die Knorpeln nach abwärts gerückt, Figur 3 eine Platte mit vier erstarrten Knorpeln besetzt, die nur noch einzelne kleine Warzen zeigen. Der Haken geht von einem fünften Knorpel aus, der durch zwei dünne Stege mit der Platte verbunden ist.
Die gleiche Bildung sehen wir am Pürglitzer Haken. Oben gleichfalls zwei Knöpfe, die durch Vergleich mit dem von H. Schmidt veröffentlichten Fundstück sich als Bärenköpfe erkennen lassen, obzwar keine Augen vorhanden sind. Der Übergang



des untersten Bärenkopfes setzt bei dem böhmischen Stück nicht so klar ab, wie bei dem russischen.
Hier haben wir ein deutliches Beispiel, wie sich ein Stück scheinbar vollkommen aus einer Reihe von Vorgängern erklären läßt, bis es, fast unmerklich die Kunst seines Gebietes verlassend, Ähnlichkeit mit einem andern Kunstkreis zur Schau trägt, die beinahe wie ein Spiel des Zufalls wirkt. Aber gerade hier sehen wir, wie gering die Abweichungen sein müssen, um die Übernahme eines Motivs von einer Kunst in eine andere zu ermöglichen. Wenn auch das Bärenzierat unbekannter Herkunft erst so spät anzusetzen wäre, so kennen wir doch die Übereinandersetzung von Tierköpfen aus der Hallstattzeit des Kaukasus[2], wo in Kazbeck einige Stockaufsätze dieser Art gefunden worden sind. Sie haben, wie schon H. Schmidt nachgewiesen hat, eine Ahnenreihe, die bis auf die elamische Tier-

1 Man. d'arch. préh. celt. et gallo-rom., II, S. 12, 39. 2 Mat. z. Arch. d. Kauk. Bd. VIII., T. 70, Abb. 1, S. 144, Fig. 124.

ornamentik zurückreicht, wo wir in der Schicht von Susa I auf der bemalten Keramik Hirschköpfe übereinander finden[1] (T. VI, Abb. 4).
Aber der Gürtelhaken ist nicht das einzige Stück, das aus dem La Tène des Westens in die Gebiete der östlichen Tierornamentik weist, sondern auch eine andere Arbeit aus Stradonitz in Böhmen, die einen Hirschkopf zeigt, zwischen dessen Geweih ein zweiter verkümmerter dargestellt ist[2], hat sein Vergleichsstück ebenfalls im Kaukasus, offenbar aus einer späteren Zeit, aus Kamunte[3], wo zwischen dem Hirschgeweih eine verkümmerte menschliche Gestalt erkennbar ist.



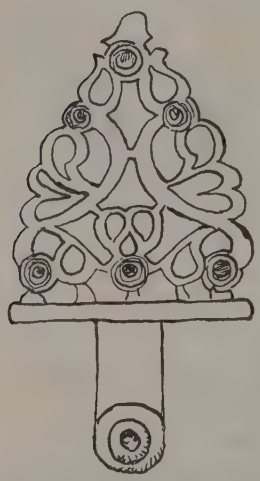
2. DER VOGELKOPF

Das Fußende früher La Tène-Fibeln, das zum Bügel zurückgebogen ist, zeigt oft einen Vogelkopf mit stark gekrümmtem Schnabel[4] (T. XXI, Abb. 2).
Wichtig für diese Gruppe sind auch die Griffe zweier Dolchmesser (Abb. a auf S. 51) aus Tschiläsen, Kreis Guhrau in Schlesien[5], die leider nur in mehreren nicht zueinander passenden Bruchstücken erhalten sind. Jahn schreibt: »Die beiden Dolchmesser sind durch bronzene Griffe von geschmackvoller Form ausgezeichnet, die über die Klingenenden hinweggreifen. Die beiden flachen Bronzeplatten sind zu Vogelköpfen ausgestaltet, deren etwas gebogene Hälse in geschickter Weise zu den Klingen überleiten. Die stark gebogenen Papageischnäbel und die aus der Ebene herausquellenden Köpfe mit den Augen haben recht naturalistische Züge und sind flott und sicher modelliert.« Über die Herkunft äußert sich Jahn: »Die Dolchmesser von Tschiläsen sind sicher aus keltischem Gebiet eingeführt, und zwar am wahrscheinlichsten aus Böhmen.«

1 Mém. d. délég. en Perse, T. XIII. Paris 1912, Pl. X, 7, XXII, 5. 2 L. Pic, a. O., Svazek, 2, T. XXI, Abb. 4. 3 Mat. z. Arch. d. Kauk., Bd. 8, Abb. 235. 4 R. Beltz, Latènefibeln, Zeitschr. f. Ethnol. 1911, Berlin, S. 673, Abb. 4, Darshofen (Oberpfalz) u. Ernst Wahle, Grabfunde der frühen La Tène-Zeit von Oberwittinghausen, Abb. 1, Badische Fundber. H. 1, 1925, Februar. 5 Martin Jahn, Der Spätlatène-Fund v. Tschiläsen, Kr. Guhrau, T. I, Abb. 3, Mannus, Bd. X, H. 1 u. 2.

Auf europäischem Boden haben diese Messergriffe mit Vogelkopfenden nur Vorbilder in den griechischen gekrümmten Kurzschwertern (Machaira) aus dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., wie sie Horace Sandars nach Vasenbildern zusammengestellt hat[1] (Abb. S. 51 b, c, d) und von denen er glaubt, daß sie asiatischen Ursprungs seien. Nun kennen wir tatsächlich den Vogelkopfgriff in breiter Schicht auf den Bronzemessern der Jenisseigräber, wie sie bei Martin[2] veröffentlicht sind und deren Entwicklung Abbildung auf Seite 44 zeigte.

Aber auch der übrigen La Tène-Kunst ist die Vogelkopfornamentik nicht fremd. Die Gürtelschnalle aus Sibirien, die Strzygowski[3] abbildet, um sie mit dem silbernen Schwertscheidebeschlag aus Nydam zu vergleichen, hat ihre Entsprechung in der Schnalle der La Tène-Zeit aus Villa Benevenuti (Este), Italien[4] (Abb. auf S. 52). Wir sehen auf der keltischen Gürtelschnalle zwei nach außen gerichtete Vogelköpfe in durchbrochener Arbeit mit mehrfach umringten Augen und spitzen Ohren und zwischen ihnen eine den Augen ähnliche Scheibe. Drehen wir die Spitze zu unterst, so wiederholt sich das gleiche Motiv; nur die Ohren fallen weg und die Mittelscheibe zeigt Wucherungen nach unten: Beim sibirischen Stück gleicherweise Greifenköpfe mit großen, runden Augen, gekrümmten Schnäbeln, die sich so nach einwärts biegen, daß sie die einschwingenden Vogelkörper berühren. Nur sind dort Körper und Schnäbel massiv, die spitzen Ohren allein wohl für Aufnahme von Einlagen gehöhlt. Die Zusammenstellung Déchelettes, S. 1236, Fig. 524, zeigt die Entwicklung innerhalb der keltischen Kunst, aber gerade zwischen den beiden gegenständigen Greifen zu beiden Seiten der Scheibe und dem Stück aus Villa Benevenuti scheint jenes Glied zu fehlen, das uns die sibirische Schnalle ergänzen könnte. Wir haben hier das gleiche Spiel vor uns wie bei dem La Tène-Fund mit den Bärenköpfen aus Böhmen, wo der Gürtelhaken, dessen Entwicklung sich vom La Tène-Gebiete aus geschlossen verfolgen läßt, auf einmal Formen der östlichen Tierornamentik annimmt.



Über die Herkunft des frühesten, deutlich dargestellten Vogelkopfes, des Eimerhenkels von Vimose, Abbildung g auf Seite 51, aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts

[1] The weapons of the Iberians, Oxford 1913, Fig. 17k; S. 41, Fig. 23—25. [2] L'âge du bronze au musée du Minoussinsk, Stockholm 1893. [3] J. Strzygowski, Der Nydamer Schatzfund, Abb. 3. [4] Déchelette, Manuel II[3], 1914, Fig. 524, 3.

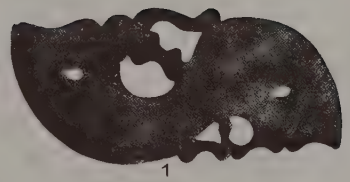
1

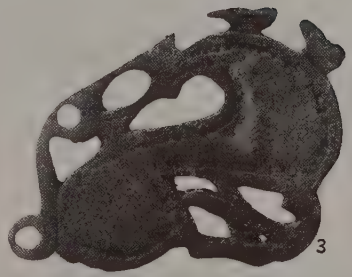
2

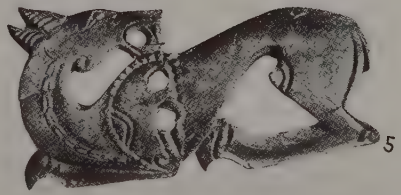
3

4

TAFEL IX







TAFEL X

macht Salin keine weiteren Angaben. Sein besonderes Kennzeichen, das bogenförmige Augenband, tritt in breiter Schicht erst wieder im 6. und 7. Jahrhundert auf. Dieses so lange Untertauchen einer Form ist für unseren Kunstkreis bezeichnend, da wir annehmen müssen, daß die fehlenden Zwischenstufen mit den vergänglichen Holzarbeiten zugrunde gegangen sind. Daneben schauen die Vogelköpfe der Schwertscheidenbeschläge des gleichen Fundes (Salin, Abb. 447, 448) unentwickelt aus, ja sie erwecken den Anschein, als hätte man in diese spitzen Enden Vogelköpfe »hineingesehen«, obzwar schon zur gleichen Zeit deutlich ausgebildete Köpfe vorhanden waren. Wenn wir noch den Fund von Sackrau in Schlesien heranziehen[1], jene Silberplatte mit aufgelegten Goldplättchen in Vogelkopfform, und sie mit den skythischen Vogelkopfornamenten vergleichen, so werden wir keine Ähnlichkeit finden. Aber der keltische Messergriff von Tschiläsen (Abb. a auf S. 51) zeigt deutlich über den Augen jene wulstartige Verdickung, die wohl der Ausgang jenes Augenbandes gewesen sein mochte, das uns besonders klar die Machaira aus Epirus zeigt[2], (S. 51, Fig. e), wo sich gleichfalls hinter dem Auge jenes abgrenzende Band befindet, das auf die Ohrenbildung an den sibirischen Messern zurückgeht, die wir auf Seite 51, Figur f, nach einem Messergriff aus Ananino zeigen[3], gesehen haben. Klarer noch kommt sie bei den beiden Vogelköpfen auf dem rostähnlichen Gegenstand unbekannter Bestimmung der Kollektion Tovostine T. 6, zur Geltung.

Aus dem Kubangebiete in Südrußland stammt der bronzene Stangenkopf, Tafel VII, Abbildung 1[4], den Ebert in das 6. bis 5. Jahrhundert v. Chr. setzt. Der Steinbock zeigt nicht mehr Gelenksbetonung, sondern oberhalb des Halsansatzes eine spiralige Einrollung, daher wird das Stück etwas später anzusetzen sein als die Eisenaxt von Kelermes. Ebert gibt an, daß es wahrscheinlich ein apotropäischer Schmuck war, der an den Enden der Wagenachsen befestigt wurde.

Das Stück endet in einen großen Vogelkopf mit deutlich abgegrenztem Auge, oberhalb des Schnabels. Unterhalb des Auges eine gleiche Schnabelbildung, die aber auch als eine Art Kinnhaken angesehen werden kann, wie wir sie bei den Randköpfen sehen, wo sich der Schnabel auch nach unten zu fortsetzt. Oberhalb des Hülsenansatzes ein ruhender Steinbock mit rückgedrehtem Kopf.

Der Aufbau dieser Gruppe hat nun besondere Ähnlichkeit mit zwei Fibeln, mit einer aus Öland (Salin 119), (T. VII, Abb. 3), und einer anderen aus Gotland (Salin 484), (T. VII, Abb. 2), die vom Ende des 5. Jahrhundert n. Chr. sind. Das skythische wird also von den germanischen Stücken durch fast ein Jahrtausend getrennt. Wenn Åberg

1 Krempler, 2. und 3. Fund von Sackrau, Berlin 1888. T. 4, Abb. 9. 2 H. Sandars, l. c., Fig. 17 k.
3 Tallgren, Kollektion Tovostine, Fig. 16. 4 Ebert, Südrußland im Altertum, Bonn 1921, Abb. 62.

schon Bedenken trägt[1], in derselben Zeit jenen ungarischen Einfluß auf Gotland anzunehmen, den Salin angenommen hat, wie wollen wir dann die Bedenken beseitigen, die sich über ein Jahrtausend sicher nicht hinwegsetzen wollen, wenn auch die Ähnlichkeit noch so stark sein mag? Wir müssen es versuchen.

Das gotländische Fibelfragment hat auf seiner Kopfplatte in gegenständiger Form zweimal den Vogelkopf mit den drei Randköpfen am Halse; zwischen ihnen befindet sich ein gehörnter Tierkopf. Auf der öländischen Fibel sind es fünf Randköpfe; die Hörner des Mitteltierkopfes sind verschwunden, ebenso die kreisrunde Öffnung am Mittelstück der Hälse, die jenem Kreis des Stangenkopfes entspricht. Salin weist auf eine eigentümliche Bildung bei diesen Vogelköpfen hin, die entweder einen nach hinten oder nach vorne gelegten Schopf haben (T. VII, Abb. 3), wie wir es besonders deutlich auf Salin 484 erkennen, wo wir zwischen den Randköpfen des Fußstückes der gotländischen Fibel je einen kleinen Ring erblicken. Auch diese Form läßt sich nur aus dem großen östlichen Kunstkreis erklären. Die Goldplatte aus Sibirien (T. VII, Abb. 4) zeigt jene Anordnung von Vogelköpfen, zwischen denen sich die gleichen Ringe befinden, und die dort zu den fast immer mit Ohren dargestellten sibirischen Vogelköpfen gehören. Wenn wir Tafel VII, Abbildung 2, 3 und 4 miteinander vergleichen, so sehen wir, daß es sich im Grunde um das gleiche Motiv handelt, das sich nur durch verschiedene Art der Auffassung unterscheidet. Sowohl beim germanischen wie beim sibirischen Stück handelt es sich um Vogelköpfe in Verbindung mit einem Tierkopf, nur daß das sibirische Stück das Tier in Seitenansicht und ganz zeigt, während es beim germanischen von oben gesehen und symmetrisch angeordnet ist. Daraus ergibt sich einmal die Verdoppelung der Vogelkopfreihen nach beiden Seiten und die Darstellung des Endkopfes von oben. Aber auch darin gleicht das Fußstück der gotländischen Fibel der sibirischen Goldplatte, daß hier wie dort der Tierkopf Vogelform anzunehmen bestrebt ist. In rankenförmiger Umformung zeigt uns Tafel VII, Abbildung 5 das gleiche Motiv aus skythischer Zeit Rußlands[2].

Der Adler mit den Ohren, den wir aus Sibirien mehrfach kennen, ich erwähne hier nur jenen von Kondakow, Abbildung 332, in dessen Klauen sich der Steinbock windet, wird dann von den Osmanen aus dem Osten mitgebracht und als Doppeladler, dessen Köpfe ebenfalls Ohrenbildung zeigen, in ihrem Wappen geführt.

Hier zeigt sich aber auch die große Schwierigkeit des Vergleiches dieser beiden so ähnlichen Kunstkreise. Der östliche ordnet die Form des Gegenstandes der natür-

[1] Den nordiska folkvandringstidens kronologi, S. 50, Salin, S. 200. [2] Spitzyn, Die Kurgane von Sierogosy. Bull. de la Comm. Impér. Arch., 19ème livr.

lichen Gestalt des dargestellten Tieres vollkommen unter, während in der germanischen Kunst die Zweckform des Gegenstandes die ursprünglichere ist; ihr fügt sich die Ornamentik. Wir sind daher gezwungen, rasch zuzugreifen und uns schnell zu entschließen, wenn wir irgendwo so auffallende Gleichheit finden, da sie schon im nächsten Stücke verschwunden ist und sich im Spiele der Form, bedrängt vom Rahmen und untergeordnet dem Gegenstande, verloren hat.

Es ist hier unmöglich, die Entwicklung der germanischen Vogelkopfornamentik darzustellen. Vor allem können wir nicht den Übergang des Vogelkopfes in den drachenähnlichen Kopf an den nordischen Fibeln eingehender schildern, hoffen aber, in einer späteren Arbeit noch einmal darauf zurückzukommen.

Aber auch innerhalb der chinesischen Ornamentik finden sich vor der Hanzeit Vogelkopfverzierungen. Ein Tsungefäß, das bereits zur Vasenform übergeht, aus der Choudynastie (T. VIII, Abb. 3)[1], zeigt keinen andern Schmuck als zwei Henkel in der Form langschnäbeliger Vogelköpfe. »Die Wahl des Vogelkopfes als einziges Ornament gibt uns zu denken; es scheint, daß das Vogelmotiv in der früheren Kunst eine größere Rolle gespielt hat als in der späteren, wo es fast nur in den stereotypen Formen des Garuda und des Phönix und gewöhnlich an untergeordneter Stelle auftritt.« (Voretzsch, a. a. O., S. 72.)

Ebenfalls als Henkelzierat, aber schon in veränderter Form, treffen wir Vogelköpfe gleichfalls auf einem Gefäße der Choudynastie (T. IX, Abb. 2)[2], aber schon in schärferer Stilisierung. Wiederum scheint beachtenswert, daß die rein geometrische Ornamentik noch nirgends eine Verbindung mit den Tiermotiven eingegangen ist, daß wir also, genau wie bei der germanischen Ornamentik, zuerst ein Nebeneinander von Randtieren und Ranken sehen, die erst später, sich vereinigend, die Tierornamentik ergeben. Auf den beiden Gefäßen (T. IX, Abb. 3 und 4) der gleichen Sammlung, die schon entwickelte Tierornamentik zeigen[3], treten die Vogelköpfe in der gleichen Reihung auf wie auf dem sibirischen Schmuck (T. VII, Abb. 4). Und zwar auf dem offenbar früheren Gefäß (T. IX, Abb. 3) am Mittelteil noch deutlich mit Augen und Schnabelspaltung versehen, während der Deckel des Gefäßes sie in jener schematischen Form zeigt, wie sie uns durchwegs auf dem Gefäß (T. IX, Abb. 4) begegnen, die zur Zahnleiste überleiten, wie sie uns l. c., Bd. I, Tafel 27, zeigt. Die Vereinfachung des Grundes, dessen Muster bei dem späteren Kessel weggelassen ist, dann die Hinzufügung der beiden Tierköpfe am Henkel scheinen diese zeitliche Einreihung zu befürworten.

[1] Dr. E. A. Voretzsch, Altchinesische Bronzen, Berlin 1914, Abb. 14. [2] Sen-oku Sei-oho-Collection of old bronzes of Baron Sumitomo, Kyoto 1921, Bd. I, Taf. 36. [3] L. c. Bd. I, Taf. 51, Bd. II, Taf. 59.

Wichtig für uns ist noch jenes Gefäß (T. IX, Abb. 1), das aus zwei mit dem Rücken einander zugekehrten eulenartigen Vögeln gebildet ist, deren Augen die gleiche Umrahmung aufweisen, wie der Kopf von Vimose und die späteren germanischen Vogelköpfe (Abb. g auf S. 51).

Aber auch das Tongefäß mit Vogelkopfabschluß (T. VIII, Abb. 1)[1] zeigt jeden Vogelkopf mit gekrümmtem Schnabel, während die Bronze in Vogelform (T. VIII, Abb. 2) den Eulentypus hat wie Tafel IX, Abbildung 1. Der Flügelansatz ist, wie auf einzelnen germanischen Vogelfiguren, durch ein sich einrollendes Tier wiedergegeben. Die Ornamentik, die aufgelöste Tiergestalten zeigt, die jene Muster überlagern, die auf Tafel IX, Abbildung 2 noch allein die Flächen füllen, scheint einer späteren Stufe anzugehören.

3. DAS LIEGENDE TIER

Zusammenhänge zwischen skythischer und keltischer Kunst zeigen auch die Bronzeplatten, die als Wagenschmuck dienten, aus La Tène selbst (T. X, Abb. 1)[2], von denen die hier abgebildete noch deutlich ein liegendes Tier mit zurückgelegtem Haupte erkennen läßt. Das Motiv wird uns klarer werden, wenn wir es mit den Vorbildern aus unserem östlichen Kreise vergleichen (T. X, Abb. 2, 3), Tierfibeln aus dem Kaukasus[3], ferner den Bronzeschmuck aus dem Grabhügel von Brezowo in Bulgarien (T. X, Abb. 4)[4] und die skythische Knochenschnitzerei, die Schuchhardt richtig als südrussisches La Tène bezeichnet (T. X, Abb. 5)[5]. Aber auch hier, wie beim Rolltier, gibt es eine fast unmittelbare Weiterleitung des Motivs in die germanische Kunst, wie wir dies bei der Tierfibel aus Herthen (Museum Karlsruhe) (T. X, Abb. 6) sehen[6]. Die Tafel 6 des zitierten Werkes zeigt eine Reihe von Fibeln, die alle den S-Haken mit den beiden Vogelkopfenden zeigen, aber unter ihnen deutlich abgesondert, als liegendes Tier durch die Rudimente einer Fußbildung kenntlich, jene Fibel. Eine fast gleiche Gewandnadel kennen wir aus Krainburg an der Save[7]. Tafel XI, Abbildung 1 zeigt eine Hirschfigur aus dem Permer Gebiet, die der dortigen Bronzezeit angehört[8], Tafel XI, Abbildung 2 die Goldplatte aus dem Grabhügel von Kul-Oba, Kertsch, aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Appelgren-Kivalo behandelt in seinem Aufsatze die Weiterentwicklung dieses Tiermotives der skythischen Kunst innerhalb

1 Tizac, l. c. T. II. B. 2 Paul Vouga, La Tène, Leipzig 1923, T. XXXII. 3 Materialien z. Archäol. d. Kaukasus, Sammlung d. Gräf. Uwarow, Bd. VIII, T. 43, 4 u. 5. 4 Bull. de la soc. arch. Bulgare, Bd. 6, T. 1, Abb. 3. 5 Schuchhardt, Alteuropa, Berlin 1919, T. 33, Abb. 6. 6 L. Lindenschmit S., Das röm.-germ. Zentralmus., Mainz 1889, T. VI, Abb. 32. 7 W. Šmid, Die Reihengräber von Krainburg, Jb. f. Altertumskunde, 1. Bd., Wien 1907. 8 Appelgren-Kivalo, Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles Z. d. Finn. Alt. Ges., XXVI, Nr. 1.

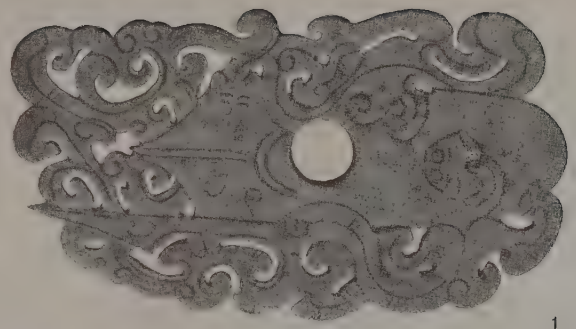
TAFEL XI

der permischen Ornamentik. Tafel XI, Abbildung 3 Bronzeplatte aus Nyrgynda, Kr. Sarapul, Guv. Wjatka, zeigt uns ein späteres Stadium der Entwicklung. Von den klar dargestellten Tieren am Körper des Haupttieres sind hier nur die Fische geblieben. Das Geweih ist in eine Anzahl von Köpfen aufgelöst, menschliche und tierische, in wilder, rasender Mischung. Auf der skythischen Goldplatte endet der letzte Sproß des Geweihes in einen Widderkopf, auf dem nordrussischen Stück ist jede Grenze übersprungen (Tafel XI, Abbildung 4). Ähnlich beiden Arbeiten sind die chinesischen Jadeschnitzereien (Gürtelschmuck von Frauen), die Laufer in die Hanzeit setzt[1]. Tafel XII, Abbildung 1, 2 zeigen uns, fast nicht mehr kenntlich, den liegenden Hirsch mit untergeschlagenen Beinen. Daß dieses Motiv in die chinesische Kunst aus der skythischen eingedrungen ist, dafür ist der beste Beweis, daß sich bei beiden, fast gleichen Stücken im Unterteil jene lanzettförmige Spitze findet (bei Laufer sind beide Stücke verkehrt abgebildet), die sich nur aus der skythischen Fußbildung erklären läßt, wie wir sie dem Axtstil von Kelermes (T. II, Abb. 3, T. XI, Abb. 2) und am Hirsch von Kul-Oba und an den meisten Hirschen aus der gleichen Zeit sehen. Später verschwindet diese besondere Fußbildung. Wir können also schließen, daß noch vor dem 3. Jahrhundert die Vorbilder für diese in die Hanzeit gesetzten Jadeplatten nach China gelangt sind oder daß die Platten vor der Hanzeit anzusetzen wären. Laufers Tafel 29, Abbildung 3 zeigt Ähnlichkeit mit der permischen Platte (T. XI, Abb. 3). Hier scheint sich ebenso wie im permischen zwischen den Hirsch und sein Geweih ein Kauertier eingeschoben zu haben.

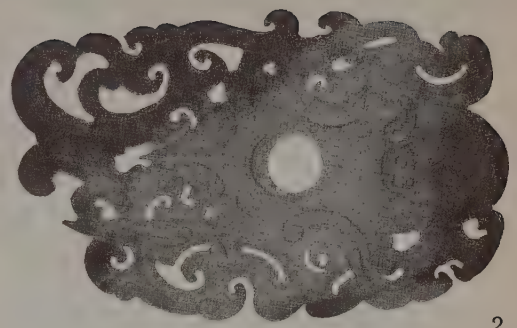
Das katzenartige Raubtier, das sich auf den Jadeplatten um den Hinterteil des Hirsches biegt, finden wir gleichförmig auf der Metallarbeit aus Rußland[2] (T. XII, Abb. 4), die wohl der Zeit um Christi Geburt angehört. Auch hier die gleiche Zusammensetzung eines Tieres aus Stückelwerk anderer Wesen, nur daß im skythischen Kreis die Tierform des Trägers der Teilornamentik maßgebend ist, während sowohl in der germanischen wie in der chinesischen Ornamentik die Form des Gebrauchsgegenstandes die Umbildung des Tieres bestimmt.

Tafel XII, Abbildung 3 zeigt die Jadeplatte, die am schwersten kenntlich ist. Der Kopf des Hirsches wird durch die Schwingen eines Vogels wiedergegeben, sein Geweih durch ausrankende Flügelteile, deren äußerstes Ende ein Vogelkopf bildet. Die Hinterbeine sind in einen Drachen übergegangen, jenes vierfüßige Tier, das bei der Platte (T. XII, Abb. 1, 2) den Hinterteil des Hirsches bildet. Die Vorderfüße lösen sich in Ranken auf, die vom Vogelfuße ausgehen.

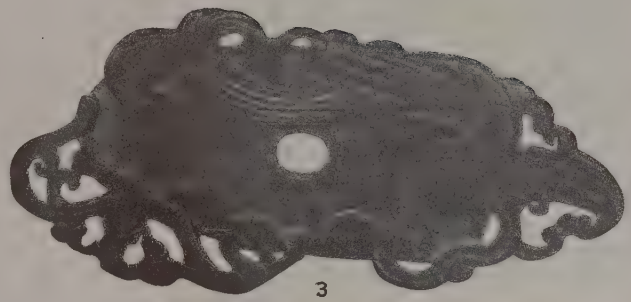
[1] Laufer, Jade, T. XXIX. [2] Smirnow, Östliches Silber, T. XI, Abb. 29, abgerollt vom Fläschchen, Novotscherkask.



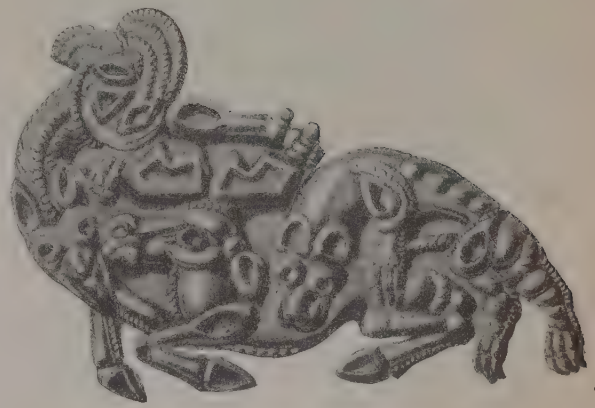
1



2



3



4

TAFEL XII

TAFEL XIII

Für die Zeitstellung der Platten (Hanzeit) spricht auch noch, daß wir aus den jüngsten Ausgrabungen Koslows bei Urga in der Mongolei[1] Tierkampfgruppen kennen, die in Stoff auf Teppichen aufgenäht sind (T. XIII, Abb. 1, 2).

Die erste Darstellung zeigt einen Hirsch, den ein greifenartiges Tier reißt. Maul und Hufe des Hirsches sowie Schwingen und Schwanz des Greifen sind mit andersfarbigen Stoffstücken gefüllt, eine Technik, die eine Übersetzung der Einlagetechnik in die Teppicharbeit ist. Zudem befindet sich auf dem Körper des Hirsches und auf dem des Stieres und Fabeltieres auf dem nächsten Tuchstück ein Ornament, das wir als ein dem skythischen Tierstil fremdes, chinesisches ansprechen müssen. Das Raubtier auf dem zweiten Tuchstreifen zeigt überdies am Halse die gleichen Vogelköpfe mit Ohren, wie wir sie auf dem sibirischen Stück (T. VII, Abb. 4) und auf der gotländischen Fibel gesehen haben. Beachtenswert ist, daß der Greif auf der Abbildung an der gleichen Stelle sich befindet, wie das Tier auf den chinesischen Jadeplatten. Die russischen Forscher setzen die Gräber von Urga nach den griechischen und chinesischen Arbeiten um das Jahr 100 v. Chr. Die Vereinigung von skythisch-sibirischer und chinesischer Ornamentik setzt voraus, daß beide Kunstkreise schon längere Zeit nebeneinander gewirkt haben müssen, bevor es zu dieser Überlagerung kommen konnte. Wichtig für uns ist ferner noch, wie weit nach Osten und in welch mannigfaltiger Art die skythische Kunst wirksam war. Die Steinbockhenkel der Chouvase[2] aus einem Grabe in der Provinz Honan (T. XIV, Abb. 2) zeigen auffallende Ähnlichkeit mit den Steinbockhenkeln aus dem Funde von Duwanly im Distrikte von Philippopel (T. XIV, Abb. 1)[3].

Ich verdanke einem freundlichen Hinweis von Dr. M. Stiassny die Kenntnis der englischen Veröffentlichung. Das bulgarische Stück stammt aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Nicht nur der Gegenstand ist der gleiche, sondern auch die Behandlung der Gelenksabgrenzungen ist bei dem skythisch-persischen und dem chinesischen Stücke dieselbe. Nur das Gehörn ist bei der Choubronze reicher ausgestaltet, es zeigt eine viel naturfernere Bildung, es ist strenger stilisiert. Die aufgeworfene Schnauze des Löwenkopfes kehrt gleichfalls bei dem chinesischen Tiere wieder. Fremd ist den bulgarischen Tieren jenes eingerollte Schwanzstück.

Die Verbindung von Vogel und Hirsch, die wir auf den Jadeplatten feststellen konnten, entspricht der germanischen Verschmelzung von Vogel und Pferd, wenn

[1] Comtes rendus des expéditions pour l'exploration du Nord de la Mongolie, Leningrad 1925, Académie des sciences de l'urss., Abb. 2 u. 3. [2] »The Illustrated London News«, März 1925. [3] B. Diakovitsch, Un tombeau antique a »Koukouva Moghila« Bulg. bulg. III, 1925, T. II, 1, Textabb. 13, S. 117.

sie auch bereits in Sibirien in später Zeit (6. Jahrhundert n. Chr.) eingegangen wird. Tafel XV, Abbildung 1[1]. Germanische Beispiele geben die Tafel XV, Abbildungen 2[2]; 3[3], 4[5] aus Norwegen[3] aus früherer Zeit. Tafel XV, Abbildung 3 zeigt die Vogelkopfform des Pferdeschädels in roherer Gestalt.

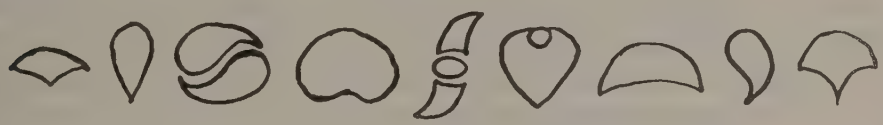
Vielleicht ist es hier nicht unangebracht, die Zuschreibung des Bernsteinpferdes von Woldenberg, Bez. Frankfurt a. d. O.[4] (T. XV, Abb. 6), an die jüngere Steinzeit nochmals zu prüfen. Wir haben nicht nur in den erwähnten Fibeln, sondern auch in der Riemenschnalle aus dem seltsamen Funde von Hol[5], Inderöen, Trondheim (T. XV, Abb. 4) aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. fünf Pferdchen mit gesenkten Schädeln, wie wir sie aus skythischen Tiergruppen kennen. Ferner weist aber dieses Bernsteinpferd in seinem Aufbau, seiner hervorspringenden Schulter, seinem runden Kopf und den runden Augen auch noch Anklänge an die Bildung des Rolltieres auf, die nicht übersehen werden sollten (T. I, Abb. 1). Auch die Bedeckung der Fläche mit punktierten Linien ist auf dem Mittelstück der Silberfibel des gleichen Fundes (a. a. O., Abb. 24) zu erkennen, so daß sie allein nicht zur Zuschreibung an die jüngere Steinzeit berechtigte. Wir setzten das Bernsteinpferd am liebsten in das 5. nachchristliche Jahrhundert[6].

Der Steinbock vom Stangenkopf (T. VII, Abb. 1) aus dem Kubangebiet ist in der germanischen Kunst fast fremd. Nur auf einer norwegischen Silberfibel aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. treffen wir ihn neben den Kauertieren (T. XVI, Abb. 2). (Salin, Abb. 534.) An seiner Darstellung erkennen wir, wie unabhängig das Auftreten gewisser Kunsttiere von Religion und Überlieferung ist. Gerade in der germanischen Mythologie läge die Notwendigkeit vor, sich dieser Tiergestalt zu bedienen, die ja als Bock zum Gotte Thor gehört. Wir finden sie wohl auf den Brakteaten, aber in ganz anderer Form, da der Brakteatenbock zwei Hörner nebeneinander hat, obwohl er von der Seite dargestellt ist. Die Tiere mit dem Schopfe auf der norwegischen Fibel in der Mitte des unteren Randes der Kopfplatte zeigen neben den Punkten, die ihren Körper bedecken, sowohl an Augen als an Gelenken kleine Kreise mit betontem Mittelpunkt. Auch die Kauertiere, an gleicher Stelle des oberen Randes von Kopf- und Fußplatte, zeigen an den Schenkeln der Hinterfüße dieselbe Verzierung, die der Fußplatte auch an den Vorderfüßen, während der Leib mit einer doppelten Umrißlinie umgeben ist.

1 Dr. A. Zakharov, Antiquities of Katanda (Altai) Jour. of the Royal Anthr. Inst., LV, 1925, Pl. XIII, 4. 2 Sophus Müller, Nord. Altertumsk., Bd. 2, Fig. 125. 3 H. Schetelig, Smaa spaender fra folkevandringstiden, Abb. 77, 78. 4 A. W. Brögger, Et norsk ravfund fra stenaldern, Bergens Mus. Jahrb. 1906, No. 11, Abb. 6. 5 Oldtiden, II. Bd., 1912, Tilväkst, Abb. 30. 6 Dr. L. Franz machte mich auf diesen augenfälligen Zusammenhang aufmerksam.

Die gleiche Form der Steinböcke mit zurückgedrehtem Kopf haben wir auf dem Goldbelag der Eisenaxt aus dem Funde von Kelermes gesehen, die auch jenes Kauertier zeigt, das dort allerdings noch mit den Kennzeichen des Rolltieres auftritt. Aber schon dort zeigt sich deutlich, wie das Horn die Neigung aufweist, in einen Schopf überzugehen, was bei den Tierchen der Fibel schon geschehen ist. Die Gelenksbetonung hat sich über tausend Jahre in fast der gleichen Form erhalten (T. II, Abb. 3).

Das Kauertier erkennen wir deutlicher auf der seeländischen Fibel (T. XVI, Abb. 1) als unteres Randtier und als Tier des Goldkragens von Westgotland (T. XVI, Abb. 3), bei welchem Tiere zuletzt Gero v. Merhart[1] auf die offenkundige Verwandtschaft mit sibirischen Kauertieren hingewiesen hat. Das gemeinsame Rassenmerkmal dieser Tiere ist die Gelenksbetonung durch Abgrenzung mit erhöhter Umrißlinie, die jene kommaförmigen Schenkel umgibt.



4. DOPPELTE UMRISSLINIE UND GELENKSABGRENZUNG

Wir werden später darauf zurückzukommen haben, aber wir erwähnen gleich hier, daß diese Gelenksabgrenzung aus der Einlagearbeit hervorzugehen scheint, die in den Gebieten um das Schwarze Meer jene Elementarmotive benützt, die Riegl in seinem Werke zusammengestellt[2]. Da ich diese Motive zu einer eigenen Ornamentgruppe zusammenfassen möchte, so will ich sie noch getrennt behandeln. (Abb. auf Seite 61.) Sie treten an den Gelenken der Tiere auf und von hier aus ist die doppelte Umrißlinie zu erklären, die Salin schon besonders hervorgehoben hat. Er schreibt Seite 220:

»Das verschiedene Verhältnis der Konturlinie zu dem Menschenkopf und der Tierfigur ist von großer Bedeutung; denn da es keinem Zweifel unterworfen ist, daß der Menschenkopf eine Kopie von einem klassischen Vorbild ist und da die Konturlinie diesen erst nach und nach zu umgeben beginnt, deutet das vollständige und konstante Auftreten der Konturlinie bei der Tierfigur darauf hin, daß dieses seinen Ursprung nicht aus derselben Richtung herleitet wie der Menschenkopf,

[1] Bronzezeit am Jenisei, Wien 1926, X, XI. [2] A. Riegl, Kunstindustrie, S. 143; Abb. 51, Komplementäre Motive, »namentlich die darin zahlreich wiederkehrenden konkaven Umrisse verraten den negativen Ursprung aus den Rankenkurven«.

und da nun dieser klassischen Ursprungs ist, ist es wahrscheinlich, ja absolut sicher, daß die Tierfigur nicht von klassischem Ursprung ist, was hier so viel bedeutet, als daß sie germanischer Herkunft ist. Wäre die Tierfigur eine Kopie eines klassischen Vorbildes, würde es sich unzweifelhaft nachweisen lassen, daß die Konturlinie auch bei diesem, wie bei dem Menschenkopf erst allmählig das Bild zu umgeben begann. Eine Andeutung, daß man auf dem Wege gewesen, gibt das Pferd in der Figur 505[1], wo die Konturlinie an dem Bein des Pferdes erscheint, allein, diese Entwicklung wurde unterbrochen, und das konstante Auftreten der Konturlinie bei den Tierbildern der hier in Rede stehenden Brakteatengruppe, während wir in derselben Gruppe die allmählige Einführung derselben an dem Kopf verfolgen können, zeugt nach meiner Ansicht in unzweideutiger Weise von dem verschiedenen Ursprung des Menschenkopfes und des Tierbildes.

Die immer wiederkehrende Konturlinie bei den Tierbildern der hier in Rede stehenden Brakteatengruppe läßt sich nur dadurch erklären, daß der Künstler, unabhängig von klassischen Vorlagen, ein Tierbild in Relief darstellen wollte. Um sich diese schwere Aufgabe zu erleichtern, zeichnete er erst den Umriß der Figur und modellierte dann innerhalb der Linie die einzelnen Glieder, so gut er es vermochte.

Der Grund der Konturlinie, die später der kennzeichnende Zug der germanischen Tierbilder wurde, war sonach ursprünglich die Unfähigkeit des Künstlers, in Relief zu modellieren.«

Scheltema[2] sagt darüber vom rein ästhetischen Standpunkt: »Wesentlich zu der Auflösung der natürlichen Körperform hat, wie Salin schon ausdrücklich hervorhebt, die Erhöhung oder die Verdoppelung der Konturlinie beigetragen. Auch sie zeigt so recht, daß die germanische Kunst nicht das Tier suchte, sondern die heftig bewegte äußere Form. Diese Betonung der Umrißlinien führte dann zu einer zunehmenden Vernachlässigung der dazwischenliegenden Körperteile, zu einer Auszehrung, Auslaugung der Tierkörper, welche, zusammen mit deren Zerlegung, höchst eigentümliche Erscheinungen hervorbringen mußte, die für uns um so interessanter sind, als sie nicht in der Absicht des Künstlers gelegen haben können. Besonders dann nämlich, wenn der Raum zwischen den Konturlinien mit Querstrichen ausgefüllt wird, bekommen wir den Eindruck, nicht den eigentlichen Körper des Tieres, sondern das aus einzelnen Knochen, gereihten Rippen und Wirbeln zusammengesetzte Skelett vor uns zu haben, also gewissermaßen das kristallinische Gerüst des Tieres.«

[1] Salin. [2] Die altnordische Kunst, Berlin 1923, S. 176.

TAFEL XIV

TAFEL XV

Dies der Eindruck auf den Beschauer. Aber kehren wir noch einmal zu Salin zurück. (Seite 177): »Schon bei einer flüchtigen Betrachtung des spätrömischen Kunstgewerbes, um welches es sich hier handelt, sieht man, daß es zu seinen Zierformen Tierbilder benützt und daß es nicht nur ganze Tierfiguren, sondern auch einzelne Gliedmaßen dazu verwendet, und zwar vorzugsweise Köpfe und Füße. Daß die Germanen dieser Geschmacksrichtung folgten, ist leicht begreiflich, und da die Tierfüße hauptsächlich für Möbel und ähnliche Objekte benützt wurden, die von den Germanen nicht nachgebildet zu sein scheinen, liegt es nahe, daß es eigentlich Tierköpfe und ganze Tierfiguren waren, die von den Germanen zur Ausschmückung der von ihnen angefertigten Objekte aufgenommen wurden.«

Nun, wenn auch einzelne »römische« Tiergestalten in die germanische Kunst eingegangen sind, so weist doch die große Masse eine andere Kunstrasse auf, nämlich jene, die Salin wohl für die Brakteaten anerkennt, die er als germanisch bezeichnet, nicht aber für die Randtiere der Fibeln anerkennen will, obwohl sie meines Erachtens die gleiche ist. Auch die doppelte Umrißlinie der Brakteatentiere nimmt ihren Ausgang von der Gelenksbetonung mit jenen oben gezeigten Mustern, aber die Brakteatentiere als solche stammen aus einem andern Kreis, als der es ist, aus dem sich die Randtiere eingefunden haben. Denn, trotz der langen, dazwischenliegenden Zeitspanne sollten wir die keltische Numismatik nicht außer acht lassen, die ja ein ähnliches Abbaugebiet darstellt, wie es die Brakteaten einnehmen. Wenn wir die keltischen Münzen überblicken, die Forrer zusammengestellt hat[1], so finden wir dort nirgends eine ähnliche Behandlung, wie auf den germanischen Brakteaten, im Gegenteil, die Tierformen scheinen eher aufzuquellen und sich in plastischen Einzelnstücken zu verlieren. Keineswegs kann also die Unfähigkeit der Germanen, plastisch zu arbeiten, die Ursache dieser seltsamen Formgebung sein, es müßte denn sein, daß wir annehmen, ihre Tiere unterstünden einem andern Stilprinzip, oder die Kelten seien um so viel geschickter als die Germanen gewesen. Wir haben oben schon betont, wie sehr sich innerhalb der skythischen Kunst ein Wandel vollzieht, wenn die Tiergestalt aus dem Bereich der Herz-, Bohnen- und Mandelgruppe in den Kreis der Rankenornamentik des La Tène tritt. Wenn wir die von Riegl als spätrömisch bezeichneten Durchbrucharbeiten in Bronze hier einreihen wollen, so stellen sie unseres Erachtens ein Zusammenfallen beider Ornamentströmungen dar. Die rankenartigen, kurz schwingenden Teile dieser Bronzen ordnen sich um jene komplementären Muster, so daß gegenüber der La Tène-Kunst etwas ganz Neues zu entstehen scheint.

[1] Keltische Numismatik der Rhein- und Donaulande, 1908.

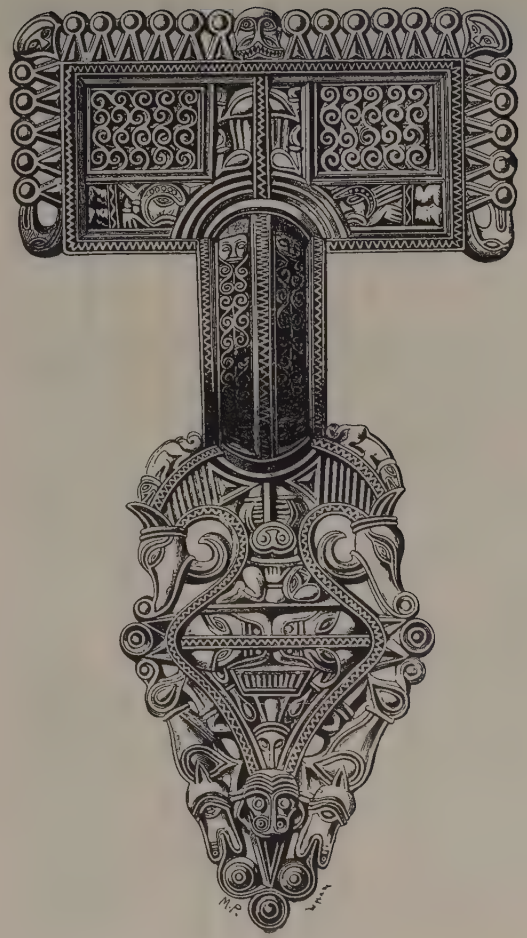
Wir finden die Vorbilder für die Gelenksabgrenzung der germanischen Tiere in jenem Kreise, wo die Gelenksbetonung mit farbiger Steineinlage zu Hause war, Daß es nicht die Einlage an sich ist, können wir in der ägyptischen Kunst sehen. wo sie überaus oft verwendet wurde, aber nur als Mittel, Metallplastik im Relief farbig darzustellen. Sie ordnet sich dort ganz der natürlichen Farbe des dargestellten Gegenstandes unter und erlaubt sich nirgends, als selbständiges Muster aufzutreten[1]. Der Bronzeanhänger aus Kasbeck (T. XVII, Abb. 1)[2] zeigt uns klar das Schema, nach dem die germanischen Randtiere gebaut sind. Dort sind die abgegrenzten Schenkel und Rumpfteile noch in Durchbruchsarbeit ausgeführt, sie zeigen das gleiche Mandelmotiv, wie die Randtiere der seeländischen Silberfibel (T. XVI, Abb. 1).

Hier ist auch die zeitliche Kluft nicht unüberbrückbar, die beide Kreise trennt, da wir auf den Tieren des Halsbandes von Nowotscherkask[3] aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. (T. XVII, Abb. 2) die gleiche Gelenksbetonung finden. Sie tritt auch vereinzelt schon in der La Tène-Zeit auf, und zwar in ihrem frühesten Stadium, was mit unserer früher gemachten Beobachtung übereinstimmt, so auf der Tonflasche von Matzhausen bei Schweinen, Hirschen und Hasen[4] und auf der Schwertscheide aus Hallstatt an den Schenkeln der Pferde[5], allerdings schon mit einem Wirbel- und Blattmotiv gefüllt, und am Tiere von der Kanne von Waldalgesheim[6], das die gleiche Behandlung der Gelenke zeigt wie die Hallstätter Pferde von der Schwertscheide.

Auch in der griechischen Vasenmalerei finden wir, wohl von den andern Arten zu unterscheiden, jene Behandlung, die dann noch mehr durch die rote Farbe hervorgehoben wird[7]. Auf der frühkorinthischen Vase fällt die Betonung des Schenkels des Hinterfußes der Pferde durch Bohnenmuster auf. Denn die Scheckung unterscheidet sich besonders bei diesen frühen Vasen von der Fleckung. Jene wird durch kleine weiße Flächen von einfachem Umriß, diese durch ornamentale, rote Flecken mit Ritzungsabgrenzung und Firnis wiedergegeben. Bisweilen sind eine Menge Rippen angegeben.

Auf einer fragmentarischen Schüssel aus Gela sehen wir einen Tierstreifen, auf dem Panther und Steinbock wechseln. Der Panther zeigt weiße Stirn und weißen Nasenrücken, ebenso Punkte auf dem Fell. Rippen und Hinterschenkel aller

1 Cohn-Wiener, Das Kunstgew. d. Osten, Berlin. Abb. 20—23. 2 Material z. Arch. d. Kaukak. Bd. 8, Fig. 129. 3 Kondakakoff, Abb. 433. 4 Reinecke P., Zur Kenntnis der La Tène-Denkmäler der Zone nordwärts der Alpen, Festschrift, Mainz 1902, Abb. 7. 5 Kunsthist. Atlas, Wien 1889, T. LXXI, Fig. 3 a u. b. 6 E. aus'm Werth, Der Grabfund v. Waldalgesheim, Bonn 1870. 7 E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923, Abb. 135.



1

3

2

TAFEL XVI

Tiere sind mit unseren Motiven in roter Farbe bedeckt[1] (T. XVII, Abb. 4). Dies fällt auf, weil die farbige Gliederung der Tiere sonst sich nach mykenischem Gebrauch richtet, wo wir zum Beispiel auf dem Bronzedolch aus dem vierten Schachtgrab der Akropolis von Mykenä die Bauchseite der springenden Löwen in lichterem Metall ausgelegt sehen, eine Farbenverteilung, die auch in der frühen Vasenmalerei beibehalten wird.

5. DIE AUFLÖSER

a) DIE ELEMENTARMOTIVE

An den Tieren des Armbandes aus dem Melgunowfunde bei Jelisawetgrad, zwei liegenden, fauchenden, gehörnten Löwen, sind die Rippen durch bohnenförmige Steineinlage betont, die in den Körper des Tieres eingelassen sind. Die gleiche Lockerung der plastischen Masse sehen wir am Kopfe, wo Augen, Jochbogen und Schnauzhaare durch Einlage betont sind, während die Mähne wabenartig in einem Rahmen aufgesetzt ist. Der Schenkel des Hinterfußes trägt eine kreisrunde Vertiefung, um die in Wirbelform zwei kommaartige sphärische Dreiecke angeordnet sind, ein Motiv, das wir ähnlich aus der japanischen Kunst kennen und das Tomoe bezeichnet wird (T. XVII, Abb. 3).

Wir finden es wieder an dem Schenkel des Hinterfußes des Pferdes aus Sibirien, das von einem Greif gerissen wird (T. XXI, Abb. 1).

Die Anbringung des Kommamotives an den Ohren der Vögel der sibirischen Schnalle (Strzygowski, s. im Aufsatz) und an den Schenkeln der Rinder der Zierplatte aus dem Jenisseigebiet (T. XVII, Abb. 5) gibt weitere Beispiele für diese so oft verwendete Zierform.

So sehr nun in der germanischen Kunst die Auflösung der Tierformen durch das Bandornament auffällt, so wenig wird die Gelenksbetonung durch Elementarmotive beachtet. Riegl hat sie als »komplementäre Muster« bezeichnet und er hat gezeigt, welche Rolle sie in der spätrömischen Kunst spielen. Wir können uns mit dieser einfachen Feststellung nicht bescheiden, da wir in der permischen Kunst sehen, daß diese Einlageformen das Tier und seinen natürlichen Zusammenhang gänzlich zerstören (T. XXII, Abb. 2).

Wir haben zwei Arten der Einlage zu unterscheiden: Die eine besteht in einer wabenförmigen Anordnung der Zellen innerhalb einer gerahmten Fläche, die andere aber in einer Verteilung der Elementarmotive über den ganzen Körper, in dessen

[1] Nilsson, Attische Vasen mit Tierstreifendekoration, Jahrb. d. kais. arch. Inst., 1903, Bd. XVIII.

Masse sie so eingelassen sind, daß zwischen ihnen immer der Grund zum Vorschein kommt.

Die Wabenform wirkt durch ihre Geschlossenheit nicht zerstörend, da sie nicht auf den plastischen Körper übergreift. Die zweite Art bringt aber in den sonst naturnahen, plastischen Körper ein fremdes Muster, das nicht mit ihm in Zusammenhang gebracht werden kann. Denn es findet sich auf ihm ein und sucht durch Reihung und Wiederkehr sein eigenes Ziel fast unabhängig von ihm zu erreichen (T. XVII, Abb. 1, 3 und 4).

Aber diese Art der Muster ist nicht allein auf die sibirisch-skythische Gruppe beschränkt, sondern sie tritt in der spätrömischen Kunst sehr zahlreich auf und wir können sie dann durch manche andere Kunstgruppe hindurch verfolgen, wo wir sie noch nicht vermutet hatten, weil sie dort in anderer Form erscheint. Sie spielt in der Gruppe der sogenannten Keszthelybronzen auf ungarischem Boden eine große Rolle, wo die Herz-, Bohnen- und Kommamuster in Verbindung mit Rankenornamentik so auftreten, daß sie oftmals ein Blatt und Pflanzenmuster vortäuschen. Strzygowskis Altai-Iran enthält viele Beispiele dieser Ranken in Verbindung mit unseren Elementarmotiven.

Wir kennen sie aus den Einlagearbeiten der Germanen, wo die Almandine in dieser Fassung die Flächen der frühen Schmucksachen verzieren. Und wir können sie zum Beispiel bis zu den Goldkragen von Olleberg in Westgotland verfolgen, wo wir sie als mandelförmige Gelenksbetonung finden (T. XVI, Abb. 3).

Welchen Ursprungs ist nun diese Ornamentik? Wir finden sie schon in der jüngeren Steinzeit im bandkeramischen Kulturkreis in Böhmen, Mähren, am Rhein und im Gebiete des alten Ungarn[1]. Wir finden sie als Abfallstücke von Spiralornamentik und vermuten, daß dies unter dem Einfluß des nordischen Senk- und Wagrechtsystems geschieht oder im Osten unter dem Einfluß der vorderasiatischen Rahmung, die beide den schwingenden Ablauf der Spirale hemmen und zerlegen. Auch in der siebenbürgischen Keramik treten diese bogen-, komma- und sichelförmigen Gebilde auf[2].

In der Keramik von Susa I (T. XVIII, Abb. 2, 3)[3], die Menghin ins 4. bis 3. Jahrtausend setzt[4], kommen sie sowohl vereinzelt als auch als Steinbockgeweih in sich fast kreisförmig schließenden Bogen vor.

1 Cervinka L., Moravské starožitnosti, 1911, Abb. 10, Mährisch-Kromau; Köhl, Wormser Festschrift, 1903, T. 9, 3; Flomborn bei Worms, Wiener Präh. Zeitschr. 1925, S. 93, Abb. 9 u. 9 a, Bodrogkeresztúr, Ungarn. 2 J. Teutsch, Spätneolithische Ansiedlungen mit bemalter Keramik am oberen Laufe des Altflusses, Mitt. der präh. Komm., Wien 1903, Abb. 95 a, 96 c, 105, 109, 114. 3 Mémoires de la délégation en Perse, Tom. XIII, Paris 1912. 4 Hörnes-Menghin, Urgesch. der bild. Kunst, 3. Aufl., Wien 1925, S. 792.

Das Zusammentreffen von Tierornamentik mit diesen Mustern in Susa ist wichtig, weil wir schon in frühen Zeiten eine Tierornamentik erkennen, die aus dem Zusammenstoß darstellender Kunst mit einer hochentwickelten geometrischen Ornamentik entsteht, der sich die Darstellung vollkommen unterordnet. Auch dort entsteht jener Eindruck des Hineinsehens, den wir oben schon abgelehnt haben. Weshalb sich nun in diesem Gebiete die Ornamentgruppe so lange hielt, können wir nicht angeben, aber jedenfalls ist sie so stark, daß sie immer wieder durchzudringen bemüht ist, und zwar nicht so sehr als selbständiges Ornament, was bei einem Streumuster, das haltlos in der Fläche schwebt, verständlich ist, sondern immer in Umformungen und als Gliederungsschema. Sie tritt als Bestandteil der assyrischen Palmette auf und zeigt jene seltsame, hier naturalistisch übersetzte Zangenform an den Gelenken assyrischer Tier- und Menschendarstellungen.

Als Zwischenstufe zwischen der Keramik und der späteren vorderasiatischen Kunst könnten die archaischen Siegelzylinder gelten, die gleichfalls jene Gelenksbetonung kennen[1], die in der gleichmäßigen (T. XVIII, Abb. 1) Abfolge noch deutlich ihre Herkunft aus dem rein Ornamentalen kundtun, das dieser Reihung gleicher Motive zugrunde liegt.

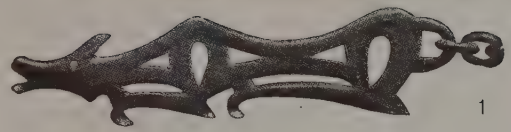
Sie tritt an den Schenkeln der Hinterfüße in etwas geschweifter Mandelform, an denen der Vorderfüße fast bohnenförmig auf.

Dieses Bohnenmuster an den Vorderfüßen kennen wir auch aus chetitischer Kunst, und zwar kommt es an Löwe, Hund und Pferd auf dem Relief der Löwenjagd von Malatia, immer nur an den Vorderfüßen, vor, ebenso am Hirsch der Hirschjagd gleichen Ortes[2], die E. Meyer in das Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. setzt. Wenn wir damit die bekannten Darstellungen der Jagdszenen Assurnassirpals (885—859) vergleichen[3], die den gleichen Gegenstand darstellen, so sehen wir an Stelle des etwas mehr verschwimmenden Oberschenkelmusters jene zangenartige Betonung der Muskulatur bei Tier und Mensch.

Noch deutlicher tritt es uns in der chetitischen Kunst auf den Jagdszenen von Üjük entgegen, wo im Walde weidende Hirsche von Hunden gejagt werden und der kniende König auf einen heranstürmenden Eber anlegt[4].

Dort tritt bei den Hirschen die Gelenksbetonung an den Vorderfüßen in Bohnenform, an den Hinterfüßen in einem aus drei Kommamotiven zusammengesetzten Muster auf. Meyer schreibt: »Aber es ist doch eine lebendige Bewegung in die

1 Mémoires de la délégation en Perse, Tom. VIII, Pl. 1. 2 E. Meyer, Reich und Kultur der Chetiter, Berlin 1914, T. VI und VII. 3 Bruno Meissner, Babylonien und Assyrien, I. Bd., T. 46, Abb. 47. 4 Meyer, l. c., Fig. 64 und 65.


1

2

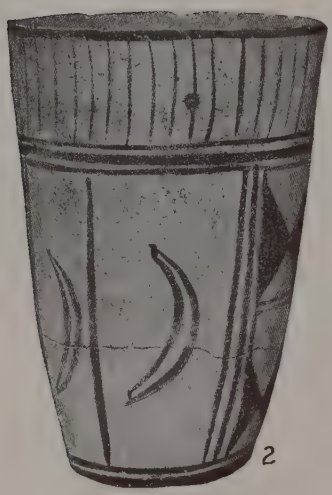
3

4

5

TAFEL XVII

1



2

3

TAFEL XVIII

Gestalten gekommen, die schon an kretische Darstellungen erinnert; und zugleich versucht man, im Gegensatz zu den früher gezeigten Löwen und den ältesten Reliefs, die Muskulatur schärfer zu erfassen.«

Trotzdem wir das Bandornament in der germanischen Kunst in dieser Arbeit außer acht lassen müssen, erwähnen wir hier sein frühes Vorkommen in der chetitischen Kunst. Es wäre eine wichtige Aufgabe, das Verhältnis der Bandornamentik zur Ranke zu untersuchen und der Frage nachzugehen, unter welchen Umständen sich die Ranke in Flechtmuster wandelt.

Vielleicht ist durch vorderasiatischen Einfluß auch die deutliche Hervorhebung der Gelenke an der prädynastischen Schminkplatte[1] zu erklären, die dort an den Rindern und Eseln auftritt.

Jedenfalls scheidet sie sich scharf von den kretisch-mykenischen Abgrenzungen der Metalleinlagen, die, den lichten Stellen des Körpers folgend, an Bauch und Spiegel des Wildes angebracht sind, also eine naturalistisch begründete farbige Belebung darstellen. Hellmut Th. Bossart[2] weist besonders auf das Motiv der Spirallocke über dem rechten Vorderfuß des Greifen aus der Nordwestecke des Thronsaales von Knossos. Er schreibt: »Diese Spirale kommt in der kretisch-mykenischen Kunst an dieser Stelle nur bei Greifen und Sphinxen vor. Dieses Motiv wandert nun in spätminoischer Kunst nach Cypern, wo es sich anfangs nur bei Greifen und Sphinxen findet. Bald jedoch wird dieses Spiralmotiv (unter assyrischem Einfluß?) in Cypern in die Rosette umgestaltet und erscheint dann auch bei andern Tieren. Das Motiv wandert schließlich weiter nach Rhodos, Phönizien und Kleinasien. Vom Kaukasus kommt das Motiv ins Altai-Iran-Gebiet und endet in China. Das Merkwürdige ist aber dabei, daß in China das altkretische Motiv der Spirale (nicht der Rosette) zutage kommt, und zwar nur bei Fabeltieren und beim Widder. Frühestes Beispiel bis jetzt aus der Hanzeit.«

Vor allem haben wir dazu zu bemerken, daß das Auftreten der spiraligen Gelenksbetonung in der kretischen Kunst bei zwei Fabelwesen auffällt, die aus dem vorderen Orient stammen. Aber anderseits haben wir den gleichen Vorgang in der keltischen und skythischen Kunst beobachtet, wo sich die bohnen- und kommaförmige Gelenksbetonung innerhalb einer Rankenornamentik ebenso spiralig auflöst, wie dies in Kreta der Fall ist. Auch im Kaukasus läßt sich das gleiche nachweisen. In das Altaigebiet wandert zuerst die festumrissene Gelenksbetonung, wie wir es an manchen Beispielen belegen konnten, und geht auch in dieser Form

[1] Jean Capart, Primitive art in Egypt, London 1905, Fig. 175. [2] Altkreta, Berlin 1923, Anm. zu Abb. 55.

nach China, wie wir es an dem Pferde vor dem Grabmale des Huo Kiu-ping 117 v. Chr. sehen können[1].

Also nicht diese minoische Form ist die frühere, wie wir es ja an den Zylindern aus Susa belegen können, sondern die vorderasiatische. Besonders klar wurde uns ja der Vorgang der Reihenfolge innerhalb der Kunst der Minnusinsker Bronzezeit, wo wir die gleiche Abfolge kennen. Auch an den chinesischen Rolltieren sahen wir, daß sich die spiralige Gelenksbetonung an jenen hervorgehobenen Stellen findet, die vordem teils durch Anschwellung (Kelermes), teils durch jene Elementarmotive markiert waren (T. III, Abb. 4).

Auf den Emailreliefs vom achemenidischen Palaste zu Susa sehen wir an den groß ausschreitenden Löwen an den Oberschenkeln eine U-förmige Abgrenzung, die sich aus einem Komma- und Bohnenmotive zusammensetzt, an der Unterschenkelmuskulatur jenes Zangenmuster, das an den Unterarmen der Männer in der assyrischen Kunst plastisch hervortritt.

Ins Plastische übersetzt zeigt das bronzene Gewicht in Löwenform aus achemenidischer Zeit (T. XX, Abb. 1) die gleiche Gelenksbetonung, die gleichen Augenwülste wie die Tiere des Emailreliefs. Aber wir sehen auch, daß die doppelte Umrißlinie von diesen Gelenksdarstellungen ihren Ausgang nahm. Denn auf den skythischen Fibeln von Brezowo in Bulgarien[2] tritt die gleiche Abgrenzung des einzelnen Fußes auf, die wir dann auch auf den germanischen Fibeln immer wieder vorfinden.

Daß sie aber bei den Germanen nicht nur als ein durch die doppelte Umrißlinie begrenztes Mandelmotiv auftritt, sondern auch hie und da noch die östliche Fassung mit Einlage an den Schenkeln zeigt, beweist die Greifenschnalle aus Nordfrankreich[3], die noch an beiden Schenkeln Steine aufgesetzt zeigt und eine Reihe finnischer Schwertknöpfe, deren Gelenksbetonung so plastisch wirkt, daß wir die Ableitung von jener Mandeleinlage deutlich ersehen können (T. XX, Abb. 4)[4]. Beachtenswert ist, daß das Tier des Schwertknopfes jene zangenförmige Gelenksbetonung trägt, wie wir sie an den assyrischen Plastiken und an den Löwengreifen des Halsbandes aus dem Oxusfunde kennen (T. XX, Abb. 2).

Nun haben wir gerade für das Tier auf den Schwertknöpfen eine Reihe östlicher Vorbilder, von den wir hier nur noch einmal jenen Bronzeanhänger aus Kaazbeck erwähnen (T. XVII, Abb. 1), der die gleichen Gelenksbetonungen zeigt. Frei vom

1 Salmony, Die Anfänge der Großplastik in China, Jahrb. d. as. Kunst, 1924. 2 Filow, Bull. de la soc. arch. Bulgarien VI, 1916—1918, Taf. I, 7, 8 u. Abb. 3. 3 Amtlicher Bericht aus den königl. Kunstsamml., XXXIX. Jahrg., Abb. 35. 4 Schwertknöpfe aus Bronze von Ristimäki, Finskt Museum 1917, Abb. 28.

Tier und für sich allein erscheinen die halbmondförmigen Motive in der germanischen Kunst schon früher, und zwar auf dem goldenen Halsring von Petersitz bei Kolberg in Hinterpommern[1] als Halbmondstempelung und das Bohnenmuster auf dem Halsring aus bleichem Gold von Trolleberg in Schweden, wo die verzahnten Bohnenmuster ineinander übergreifen[2]. Diese Halsringe sind in das 6. Jahrhundert n. Ch. zu setzen und zeigen keine Tierornamentik.

Auch in der frühen La Tène-Kunst scheinen die Elementarmotive eine bedeutende Rolle gespielt zu haben, wie die Kommaranke auf den Fundgegenständen von Birkenfeld und Waldalgesheim zeigt, wo das Kommamotiv als negatives Muster, ähnlich wie bei den um Jahrhunderte späteren spätrömischen Durchbruchsarbeiten erscheint und auch bei dem seltsamen Anschwellen der Ranken mitwirkt. Besonders deutlich tritt es auf der durchbrochenen Bronzeplatte von Somme Bionne an der Marne auf[3], wo es zu neuen Mustern zusammengestellt wird, und an der Scheibe des Schildes von Witham[4], England, dessen Kommamotive am oberen Rande der Scheibe nur durch die Einrollung ihre Zugehörigkeit zum La Tène-Kreise deutlich bezeugen (T. XX, Abb. 3).

Auch in den Funden von Klein-Aspergle (Ludwigsburg) tritt das Kommamotiv auf der Schmuckplatte von Gold auf, ebenso in Weißkirchen an der Saar und Rodenbach in der Rheinpfalz. Der Goldring von Rodenbach wäre noch deshalb zu erwähnen, weil die liegenden Widder mit rückgewandten Köpfen Gelenksbetonung und die gleiche strickartige Linie am Halse zeigen, wie wir sie bei der Goldplatte aus Sibirien kennen[5] (T. XXI, Abb. 1).

Fassen wir zusammen:

Die Gelenksbetonung geht auf eine selbständige Ornamentik zurück, deren Träger die Elementarmotive sind. Diese scheinen aus einer Spiralornamentik hervorgegangen zu sein, die unter dem Einflusse hemmender Teilungen der Flächen jene Abfallserscheinungen zeitigte. Wir finden in bandkeramischen Gebieten des öftern diese Ableger schon im Neolithikum. Ihre erste Verbindung mit der Tierornamentik zeigen sie in der elamischen Keramik von Susa I. Aber auch auf den archaischen Siegelzylindern aus Susa aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. tritt die Gelenksbetonung in dieser Form auf, um nie mehr ganz aus der mesopotamischen Kunst zu verschwinden. In der Zierkunst der achemenidischen Zeit tritt dann an jenen hervorgehobenen Muskelstellen die Einlage durch Steine oder

1 Mannus, Bd. IX, Heft 1 und 2. 2 Fornvännen 1922, Heft 5, Fig. 10. 3 A. Guide to antiqu. of the early iron age, Brit. Mus. 1925, Pl. IV, S. 56. 4 L. c., Fig. 115. 5 Man. d'arch. préhist. celtique et gallo-romain (J. Déchelette), II, Fig. 583, 585, 1, 2.

farbige Pasten hervor. Solange diese Steine bleiben, wirken sie als selbständiges Ornament an den Tierkörpern und sind wohl die Ursache der Reihungen, die in Vogelköpfen und andern Gebilden am Rande der festen Tiergruppen erscheinen. Zur gleichen Zeit wie in der skythischen tritt diese Ornamentik in der keltischen Kunst auf, und zwar am deutlichsten in der frühen La Tène-Zeit. Sie bewirkt dort das Anschwellen der Ranken zu den charakteristischen La Tène-Mustern, wie wir sie Tafel XIX, Abbildung 1 an dem Beschlagblech aus dem Funde von Waldalgesheim sehen. Dort bilden sich zu beiden Seiten des Kopfes zwei kommaförmige, sich einrollende Wülste, die Robert Knorr als Kopfschmuck anspricht[1].

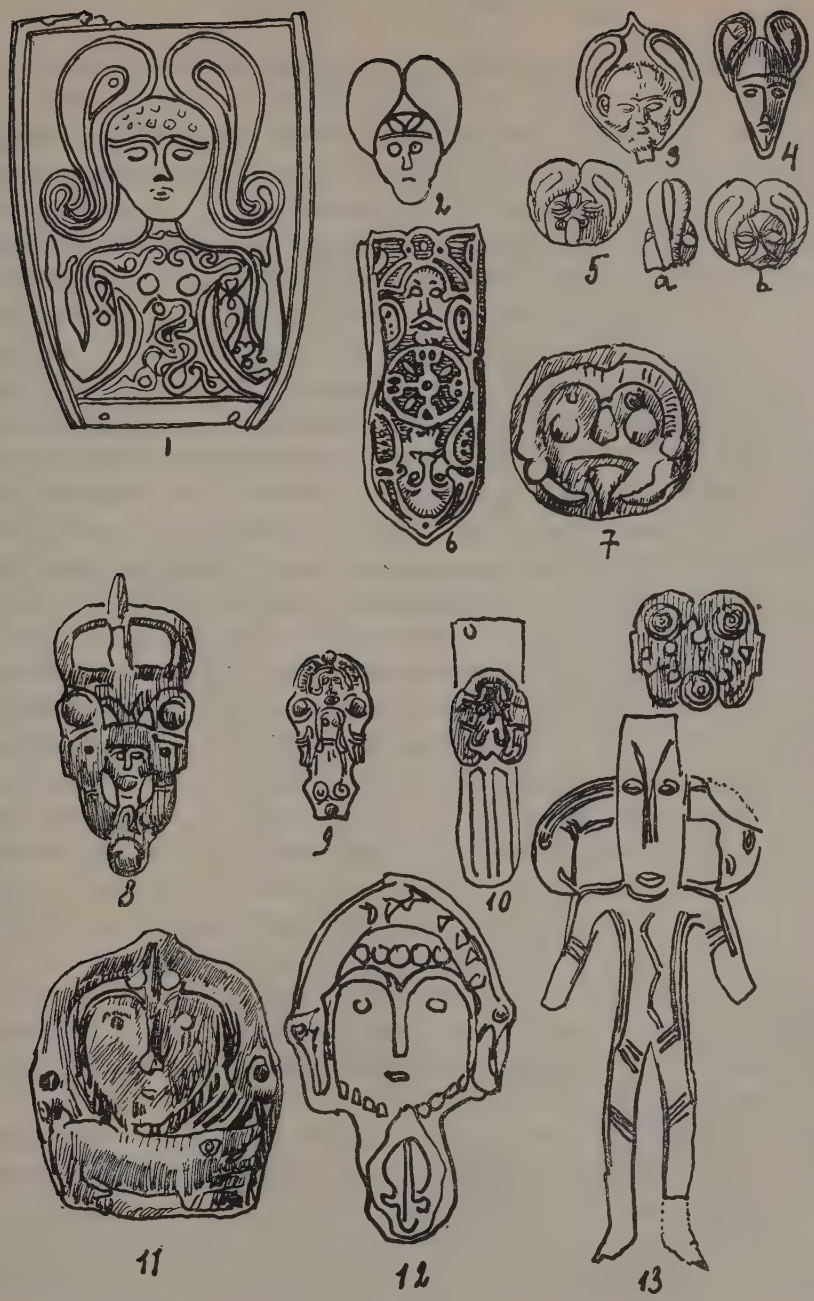
Abbildung 5 a zeigt den Heidelberger Sandsteinkopf (36 Zentimeter breit) in Seitenansicht, 5 b von rückwärts.

Abb. 2 zeigt den Kopf des Steinobelisken von St. Goar, 3 und 4 solche Zierköpfchen von Metall aus andern La Tène-Funden. Knorr schreibt: »Bei der Entstehung dieses merkwürdigen Kopfschmuckes auf Denkmälern der La Tène-Zeit sind wohl Einflüsse von Karthago nicht ganz unbeteiligt.«

Die Ableitung dieses Kopfschmuckes ist für uns weniger wichtig als deren Weiterdauern in etwas veränderter Form in der germanischen Kunst. Abbildung 7, die Mittelscheibe der Fibel von Bifrons in England aus dem 7. Jahrhundert n. Chr., zeigt das gleiche Motiv, nur daß bei ihr diese seitlichen Wülste in Vogelköpfe umgewandelt sind. Die ungarische Riemenzunge (T. XIX, Abb. 6) aus der gleichen Zeit zeigt diese Wülste noch nicht in Vogelköpfe umgewandelt. Abbildung 8—10 sind süddeutsche Stücke; Figur 8, die Schnalle von Bingen, zeigt das Motiv der Vogelköpfe zu beiden Seiten des Menschengesichtes besonders deutlich. Bei Figur 9, der Riemenzunge von Dietersheim, sind an Stelle der Vogelköpfe drachenähnliche Gebilde getreten, bei Figur 10 ist der Mittelkopf schon fast verkümmert, wie wir es bei dem französischen Stück Figur 10 a sehen.

Seltsam, daß sich nun dieses Motiv in fast genauer Übereinstimmung im permischen Gebiete Nordostrußlands wiederholt. Abbildung 11 zeigt die Maske mit den beiden Vogelköpfen zur Seite, darunter aber jenes für die permische Kunst so bezeichnende

[1] Eine keltische Steinfigur der La Tène-Zeit aus Württemberg u. das Kultbild von Holzgerlingen, Germania, V, 1, 1921, daraus entnommen Fig. 1—5. Fig. 6, Riemenstück von Fenek (Kom. Zala), Hampel, Bd. II, Abb. 1515. Fig. 7, Fibelmittelstück von Bifrons, Kent, Brown, The arts in Early, England, III, T. 62. Fig. 8, Schnalle bei Bingen, L. Lindenschmit, Sohn, Das röm.-germ. Zentralmus., Mainz 1889, T. X, 4. Fig. 9, Riemenzunge von Dietersheim, l. c., T. XI, 14. Fig. 10, Riemenzunge von Lörzweiler, l. c., T. XI, 8. Fig. 11, Bronzeblech aus permischem Gebiet, Sapiski, Bd. VIII, Abb. 203. Fig. 12, Bronzeblech aus permischem Gebiet, Sapiski Bd. VIII, Abb. 220. Fig. 13, Bronzeblechfigur aus Bogorodskoe (Perm), Sapiski, Bd. VIII, Abb. 218.



TAFEL XIX

Kauertier. Abbildung 12 zeigt fast den gleichen Aufbau wie die deutsche Riemenzunge Abb. 9.

Hier wie dort unterhalb des Gesichtes eine mit Schnörkeln gefüllte Verlängerung, drachenartige Köpfe, und beim permischen Stück noch Erinnerungen an jene Verzierung der Tierhälse auf der germanischen Riemenzunge, die als Schraffenmuster zwischen den erhöhten Umrißlinien angebracht ist und die hier als nachlässig verstreute Gruben sich erhalten haben, ein Vorgang, der sich in dieser Gruppe oft wiederholt. Abbildung 13 zeigt uns das früheste Stück der permischen Tierornamentik, das von Spitzyn um Christi Geburt angesetzt wird. Daraus geht hervor, daß diese menschliche Maske nicht nur, wie Appelgren-Kivalo meint[1], durch Reduktion aus dem Ganymedmotiv entstanden ist, sondern wohl auch unter Einwirkung jener menschlichen Gestalt mit den beiden Vogelköpfen zur Seite. Vielleicht stellt jenes Figürchen eine Erinnerung und Fortsetzung der Kupferplastiken aus dem Funde von Galitsch (Guv. Kostroma) aus der Kupferzeit Rußlands dar; Menghin[2] hat auf die offenbare Ähnlichkeit dieser Kupferplastiken mit japanischen Tonidolen ähnlichen Typs hingewiesen (E. Bälz, Zur Vor- und Urgeschichte Japans, Zeitschr. f. Ethn. 1907, S. 291, Fig. 2).

Kehren wir wieder zu den Elementarmotiven zurück. Aus China besitzen wir derzeit wenig Vergleichsmaterial aus vorgeschichtlicher Zeit, aber die Ausgrabungen Anderssons in Kansu[3] (Chinesisch-Turkestan) zeigen so viele Verwandtschaft mit der Tripoljekultur, in der wir ja ebenfalls diese Absprengung der Mandel- und Kommamotive beobachten konnten, daß wir annehmen können, daß dieses Motiv mit diesem Strome nach Osten gekommen ist[4]. Denn wir kennen schon aus der frühesten japanischen Kunst die Zusammenstellung zweier Kommamotive, die ein religiöses Symbol gewesen sein muß und auch einen eigenen Namen hatte. Es wird in Japan Tomoe genannt. Da wir aber innerhalb der chinesischen Kunst selbst selten neben der Stückelranke ein Ornamentmotiv antreffen, das Ähnlichkeit mit dem Tomoezeichen hat, so können wir nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß dies aus unserem Kreise zugewandert ist. Jedenfalls ist es aus der chinesischen Ornamentik, die wir kennen, nicht erklärbar (Abb. auf S. 75)[5].

Auch aus Japan kennen wir aus prähistorischen Gräbern der Dolmenzeit jene kommaförmigen Amulette von Nephrit, Amethist und Bergkristall. Münsterberg[6]

1 Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles. 2 Hörnes-Menghin, Urgeschichte, S. 619 u. Abb. S. 695. 3 Memoirs of the geological survey of China, Series A, N. 3, June 1925, Tafel VIII. 4 H. Schmidt, Zeitschrift für Ethnologie, Jahrg. 24, Heft 5 u. 6. Prähistorisches aus Ostasien, Abb. 5. Gefäßmalerei von Cucuteni B. 5 Ströhl, Japanisches Wappenbuch, Wien 1906, Fig. 273, zweifaches, nach rechts gewendetes T., Fig. 273 a, Wappenbild von Korea. 6 Japanische Kunstgeschichte, 1904, Abb. Nr. 67, 1.

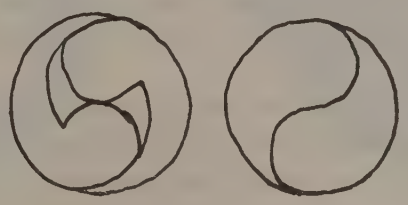
schreibt: »Nur ein einziger Gegenstand der Dolmenzeit ist bis zum heutigen Tage in unveränderter Grundform erhalten: jenes eigenartige Amulett ›Magatama‹, das wörtlich übersetzt krummer Edelstein bedeutet. Die Größen und Wölbungen schwanken, aber stets ist die Kommaform und das Loch zum Aufreihen vorhanden.«

Solche krumme Edelsteine sind es, die besonders an den skythischen Arbeiten auffallen.

Der Teil der indischen Kunst, der vor die islamische Zeit fällt, weist nirgends Berührungen mit diesem Motivkreis auf.

Wenn wir also die räumliche Verbreitung als Schichte überblicken, so finden wir ihn in einer Erstreckung vom Stillen Ozean bis zum Atlantischen, nordwärts der Hochkulturen des Südens gelagert und in diese nur im Gebiete des alten Persiens hinübergreifend.

Unberücksichtigt muß hier leider die Kreis- und Ringornamentik in Verbindung mit jenen Rankenästchen bleiben, die wir am Tier von Kelermes gefunden haben. Sie scheint einem andern Kreise anzugehören, der sich aber von Westen auch noch viel zu wenig fassen läßt, um ein zusammenhängendes Material bieten zu können. Da sie in der germanischen Kunst keine entscheidende Rolle spielt, so können wir sie hier beiseite lassen.



b) DIE RANKE

Kürzer können wir uns bei der Ranke fassen, die ja nur zu Beginn der germanischen Kunst der Völkerwanderung eine Rolle spielt und dort zugleich mit dem schon vollendeten Tierornament auftritt (T. XVI, Abb. 1, 2). Sie aus der klassischen Pflanzenranke abzuleiten, liegt, trotz der Ansicht skandinavischer Forscher, kein Grund vor, da wir der Meinung sind, daß die Pflanzenranke innerhalb der ganzen Gruppe der Rankenornamentik nur ein Sonderfall ist. Strzygowski hat sich in seinem Werke Altai-Iran mit dieser Frage eingehend auseinandergesetzt.

Die Ähnlichkeit aber liegt mehr im Wesen der Ranke und in ihrem Aufbau als in der Beeinflussung der germanischen oder keltischen Ranke durch die klassische

Sonderform. Denn geometrisch kommt sie in Mitteleuropa seit dem Neolithikum ständig vor und es wäre seltsam, wenn man erst an die vegetabilische Form angeknüpft hätte, um diese in eine geometrische zu verwandeln, wo man diese doch daheim hatte.

Wir haben oben bemerkt, daß in der skythischen Kunst die Gelenksbetonung abgelöst wird durch die spiralige Einrollung, worauf wir bei der Zusammenstellung des Rolltieres hingewiesen haben. Wir versuchten, diesen Vorgang dem Einflusse der La Tène-Kunst zuzuschreiben. Daß zwischen diesen beiden Kunstbezirken Beziehungen bestanden, beweist noch eine andere Erscheinung.

Betrachten wir Tafel XXI, Abbildung 1 jene Goldplatte aus Sibirien, die ein Pferd darstellt, das von einem Greif niedergerissen worden ist. An der Platte fällt vor allem jene Drehung auf, in der sich sowohl der Körper des Pferdes als auch der des Greifen so heftig herumwerfen, daß sie sich um die eigene Wirbelsäule zu drehen scheinen. Die Linie, die dem Zug der Krümmung folgt, zeigt ein Strickmuster.

Hier kann nicht, wie Tallgren meint, von convulsions de l'agonie die Rede sein, sondern wir haben hier ein Formproblem vor uns.

Wir sehen die einzelnen Tiere nach dem gleichen System herumgeworfen, nach dem auch die La Tène-Fibeln gebaut sind. Denn das Wesentlichste an den Früh-La Tène-Fibeln ist das zum Bügel zurückgebogene Schlußstück. Halten wir einmal die Platte so, daß ihre Bodenseite nach links außen zu stehen kommt, so scheint sie hier wie bei der Fibel die Nadel zu liegen, während der Greif den aufgerollten Bügel bildet.

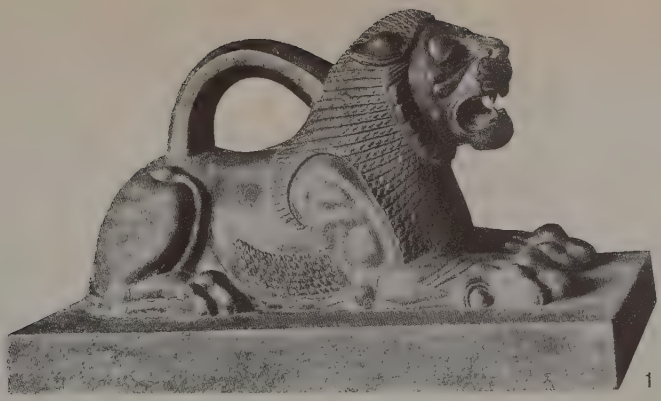
Wir wollen damit keineswegs behaupten, daß La Tène-Fibeln die unmittelbaren Vorbilder dieser Zierplatten gewesen sein müssen, wohl aber, daß beim Aufbau beider Formen das gleiche Gesetz der geschwungenen Linien wirksam gewesen sein mußte.

Klar zeigt uns dies der Fund von Oberwittinghausen in Baden aus der frühen La Tène-Zeit (T. XXI, Abb. 3, 4[1]).

Diese zwei La Tène-Fibeln zeigen eine so starke Verwandtschaft mit skythischen Sachen, daß wir sie näher betrachten wollen.

Die Fibel Tafel XXI, Abbildung 3 beschreibt Wahle: »Bronzene Fibel, massiv, Nadel und rechter Endknopf der Spiralrollenachse fehlen. Diese Achse ist aus Eisen. Zwei stilisierte Köpfe auf Bügel und Fuß: der eines vollbärtigen Menschen und eines Tieres, welches am ehesten an ein Schaf erinnert.«

[1] Ernst Wahle, Badische Fundberichte, Heft 1, Februar 1925, Grabfund der frühen La Tène-Zeit von Oberwittinghausen, Abb. 4.



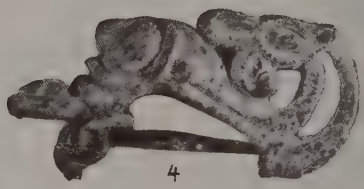
1

2

3

4

TAFEL XX



TAFEL XXI

Unserer Meinung nach ist es ein Vogelkopf des Typs, wie wir ihn auf der Zusammenstellung Appelgren-Kivalos (Abbildung auf Seite 44) gegeben haben, oder wie er uns aus dem Oxusschatze bekannt ist. Aber wir erinnern an die gleiche Form des Greifen aus der germanischen Zeit; auch dort das rückwärtsgebogene Vogelhaupt ähnlicher Gestaltung.

Zu Tafel XXI, Abbildung 4 schreibt Wahle: »Auf dem Bügel ein stilisierter, bärtiger Menschenkopf, der Fuß durchbrochen gearbeitet in Gestalt eines ebenfalls stilisierten Tierkopfes mit geöffnetem Maul.«

Nun ist es seltsam, daß die Bildung des Tieres mit dem geöffnetem Maule sehr stark an jene der um fast ein Jahrtausend späteren nordgermanischen Fibeln erinnert, die gleichfalls aus einer Verbindung von Vogelkopf, der zur Unterlippe wird, und jenem Oberteil des Rachens zustande kommt, der im Osten fast fremd ist, aber wie Tafel XXI, Abbildung 5 zeigt, dafür im nordgermanischen Gebiet sehr häufig vorkommt[1].

Der Vogelkopf kommt aber auch in dieser Form vereinzelt vor, was ein Bronzezierat aus dem Kubangebiet zeigt[2].

In der Gesamthaltung erinnert die Fibel in der Seitenansicht an die skythische Knochenschnitzerei (T. X, Abb. 5).

Wenn wir an eine Verbindung mit Südrußland oder Sibirien in dieser Zeit denken, so haben wir in dem Goldfunde von Vettersfelde in der Niederlausitz eine große Stütze. Aber dieser Fund weist in der Darstellung der Tiere, die sich auf dem Fische befinden, tatsächlich fast keine der als typisch für diese Kunst erwähnten Motive auf, ja seine Tiere sind ihrem Aussehen nach alle ionischer Herkunft. Ungriechisch mag die Bedeckung des Fischkörpers mit andern Gestalten von Tieren und Fabeltieren sein[3].

Wir stehen hier vor dem gleichen Problem, wie die La Tène-Kunst es uns aufgibt. Aber wir wissen eben aus dem Funde von Kelermes, daß neben den ionischen Arbeiten auch solche auftreten, die einem andern Kunstkreise angehören, dessen Kennzeichen wir oben beschrieben haben. Wenn wir nun trennen, so können wir sicher für beide einmal die gemeinsamen ionischen Elemente feststellen, wie sie nach Westen über Massilia, nach Osten über die pontischen Städte eindringen. Unionisch ist die La Tène-Ranke, die mit den Anschwellungen auf den Metallsachen der späteren Hallstattzeit jenes Knollenwerk ergibt, unionisch ist die Gelenksbetonung, ist die Ornamentik der Komma- und Bohnenmuster, die aus dem

1 Den nordiska folkvandringstidens kronologi von Nils Åberg, Stockholm 1924, Fig. 42. 2 Ber. der kais. arch. Komm, 1903, Petersburg 1906, Abb. 141. 3 Furtwängler, Der Goldfund v. Vettersfelde, Berlin 1882.

Osten gekommen sind. Skythische und keltische Kunst tauschen ihre Ornamente. Diese übernimmt vereinzelt Tiermotive und die östlichen Stückelornamente, jene das Rankenschema des Aufbaues. Wir können den Aufbau klarer sehen, wenn wir eine Vorstufe des sibirischen Stückes betrachten, in dem der gleiche Vorgang dargestellt ist[1].

Innerhalb eines Rahmens, dessen Oberteil aus Kommablättern mit Einlage besteht, ein Greif, der auf beiden Hinterbeinen in Spreizstellung niederkauert und das Pferd mit seinen Pranken ergriffen hat, dessen Hinterfüße nach beiden Seiten des Rahmens hin auseinandergehen. Also erst der Fortfall des Rahmens gibt Anlaß zu jener La Tène-Form. Dies wiederholt sich gleichfalls auf dem Stück aus Sibirien (T. VII, Abb. 4), wo abermals ein Pferd von einem Raubtier angegriffen wird. Den Kranz von Vogelköpfen mit jenen Ringbildungen haben wir schon früher erwähnt. Aber das eingerollte Schwanzende mit dem Vogelkopf weicht nicht viel von den frühen La Tène-Fibeln ab, deren Ende in den gleichen Vogelkopf ausgehen (T. XXI, Abb. 2)[2].

Wir sehen also, daß beide Kunstkreise auch schon zur La Tène-Zeit starke Beziehungen zueinander haben mußten, die nicht über das Gebiet der klassischen Kultur, sondern nordwärts von ihr weitergegangen sind.

In der germanischen Zeit hat sich dieser Einfluß nur um vieles verstärkt. Neben dem stärkeren Hervortreten des Tieres, dessen Auflösung nicht mehr von einer Ranken- oder Spiralornamentik, sondern in späterer Zeit durch die Bandornamentik vollbracht wird, scheidet die germanische Kunst sowohl von der sibirisch-skythischen wie von der des La Tène-Kreises das Auftreten und Festhalten der Rahmung. Denn wo wir auf sibirischem Boden den Rahmen antreffen, dort sehen wir auch, wie er das freie Ausschwingen der Formen hemmt und die heraldische Stellung der einzelnen Gruppen erzwingt.

Daß die Ornamentik bis in die rein darstellende Kunst hineinspielt oder, besser gesagt, daß beide Teile der Kunst in ihrem Nebeneinander dem gleichen Rhythmus zu folgen haben, sehen wir am deutlichsten am Becher von Vaphio aus mykenischer Zeit, wo der stark bewegte Aufbau jener drei Rinder, deren mittleres sich im Fangnetz überschlägt, ohne die lebhaften Formen der mykenischen Spiralornamentik nicht denkbar wäre. Deshalb erscheint uns die griechische Kunst immer wieder als die allgemeingültige Kunst der Welt, weil in ihr allein das geometrische Element und das Darstellende, das Struktive und das Lebendige so ver-

[1] Rostovzev, Iranians and Greeks in South Russia, 1922, T. XXV, Abb. 2. [2] R. Beltz: La Tène-Fibeln, Z. f. Ethnologie, Berlin 1911, 43. Jahrg., Abb. 4, Darshofen, Oberpfalz.

eint sind, daß alles Lebensnahe dennoch von jenen unsichtbar gewordenen Gesetzen erfüllt ist, deren langsame Verarbeitung wir im Heranreifen dieser Kunst schrittweise verfolgen können.

Die Künste, die wir hier miteinander verglichen haben, zeigen ein Übergewicht des Ornamentalen, das sich nicht, wie in der griechischen, in den Rahmen abdrängen läßt, sondern an den Gestalten, in die es eingedrungen ist, haften bleibt und — da es keinen Stillstand geben kann, sie zersetzt. Daß dies in der germanischen Kunst rascher vor sich geht als in ihren östlichen Nachbarn, beruht erstens darauf, daß sie schon ein geformtes Tier übernimmt, zweitens aber, daß die stark bewegte Bandornamentik hier eingreift.

Wir können den gleichen Vorgang in der chinesischen Kunst verfolgen, deren Rankensprengstücke das Tier nicht durch Verschlingung zerteilen, sondern durch Stückelung zerreißen. Dieser Ornamentik scheinen wir aber, was ihre Auflöser betrifft, von Westen her nicht beikommen zu können, da sie sich an die Kunst des Kreises um den Stillen Ozean anschließt und gerade in der Zerlegung der Gestalt mehr zusammenhängt mit Mittel- und Südamerika, als mit unserem Kontinent. Jedenfalls scheint es nicht anzugehen, die chinesische Kunst der westeuropäischen als eine geschlossene Entwicklung gegenüberzustellen. Wir können heute schon in ihr zahlreiche Einschläge der skythisch-sibirischen feststellen und wir wissen daher auch, weshalb diese Ornamentik soviel Anklänge an das Germanische hat. Als Erklärung für das Vorkommen der Tierornamentik in der chinesischen Kunst nehmen wir ihre Nachbarschaft mit jenem Gebiete der Tierkunst an, das von Iran bis zur Grenze Chinas reicht.

Von dort aus erklären wir uns auch die Anklänge an die Tierornamentik in der mit der skythischen gleichzeitigen keltischen Kunst.

6. DIE GERMANISCHE TIERORNAMENTIK

Wie aber sollte diese Art von Ornamentik auch noch in die Kunst der Germanen Eingang gefunden haben, nachdem zwischen dieser Zeit und der germanischen Jahrhunderte liegen? Wenn wir auch annehmen, daß ein Ausläufer skythischer Kunst, der sarmatische Vorstoß um Christi Geburt, einzelne Motive in die germanische Kunst gebracht haben kann, so liegen noch immer zu große zeitliche Zwischenräume vor.

Diese können aber ausgeschaltet werden, wenn wir uns zum Schlusse der letzten Ausläuferin skythischer Tierkunst auf östlichem Boden zuwenden, der permischen Kunst, die um die gleiche Zeit anzusetzen ist wie die germanische, also in die Zeit

vom 4. bis 9. Jahrhundert n. Chr. Nun liegt aber das Gebiet von Perm an der Kama in Nordrußland so weit abseits von den Gebieten, in denen wir die germanische Ornamentik sich entwickeln sehen, daß wir bisher an eine Verbindung nicht gut denken konnten, wenn nicht der Zufall unseren Vermutungen recht gegeben hätte. Wir müssen es vorausschicken, um von vornherein dem Unwahrscheinlichen im Raume, das dem Wahrscheinlichen in der Zeit und in der Ähnlichkeit bisher Widerstand geboten hat, die Spitze abzubrechen.

Im Jahre 1911 hat ein Bauer am Südufer des Iso-Saarijärvi-Sees, in Südwestfinnland, 40 Kilometer nordöstlich von Tammerfors, eine permische Vogelfigur aus Bronze gefunden (T. XXII, Abb. 1)[1].

Appelgren-Kivalo berichtet: »Das Bild (an welchem die Flügel, die Schwanzfedern und einer der Köpfe abgebrochen sind) gehört derjenigen Gruppe der permischen degenerierten Nachbildungen des Ganymedes-Adlermotives an, welcher noch keine andern Motive beigemischt sind und an welcher gemäß der Eigenart des skythisch-permischen Stiles die Adlerköpfe vervielfältigt, hier verdreifacht sind. Das Bild weicht von den bisher bekannten Figuren dieser Art darin ab, daß auch der Ganymedeskopf (gewöhnlich kommt nur einer vor) hier dreimal dargestellt ist. Die Herstellungszeit des Bildes dürfte in die erste Hälfte oder die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrtausends verlegt werden. — Die Auffassung des Motives und die Art der technischen Ausführung sind für die permischen Erzeugnisse charakteristisch, weshalb anzunehmen ist, daß das Bild aus Ostrußland importiert ist.«

Appelgren-Kivalos Begleiter berichtete auf die Frage, wie er denke, daß dieser Gegenstand aus dem fernen Rußland in diese so entlegenen Gegenden gekommen sei: Die alten Leute sagen, daß in früheren Tagen, entlang des Fußsteiges, auf dem er und sein Begleiter gingen, ein Weg nach Wasa geführt habe. Ich habe den Fund so umständlich erwähnt, weil es mir wichtig scheint, daß auf finnischem Boden permische Gegenstände aus der Zeit um 500 n. Chr. gefunden worden sind. Zwar glaube ich nicht, daß diese permischen Darstellungen als Ganymedmotiv zu bezeichnen sind, weil die Ganymeddarstellung von Leochares verhältnismäßig jung ist und in ihrer festen Form andere, ältere Darstellungen aus vorgriechischer Zeit zum Vorbild gehabt haben mußte. Jedenfalls ist die permische Kunst nicht imstande, diese für sie zerfließende Gruppe zu halten. Immer wieder, bis in späte Zeit taucht aber in ihr die Verbindung von Mensch und Vogelkopf auf, die wir auch aus der germanischen Kunst kennen.

[1] Hj. Appelgren-Kivalo, Finskt Museum, XXXI, 1924: Eine permische Vogelfigur, gefunden auf finnischem Boden, S. 82, Abb. 1.

TAFEL XXII

Appelgren-Kivalo hat die Entwicklung dieses Motives auf permischem Boden ausführlich behandelt[1]. Wir bilden (T. XXII, Abb. 2)[2] jene Form ab, wo das Vogelmenschmotiv mit dem Hirschmotiv sich verbunden hat. Die in dieser Ornamentik übliche Reihung und Vervielfältigung hat nun aus diesem Motiv die verschiedensten Formen abgewandelt, die sich fast nicht mehr erkennen lassen. Wenn wir sehen, daß in dieser Ornamentik zwei Auflöser sind, von denen uns einer bekannt ist, nämlich die Reihung von Elementarmotiven, wie wir sie an der Brust der flankierenden Tiermenschen, am Gelenk des Hirschrudimentes und an den Beinen der gespreizt stehenden Mittelfigur erkennen, so ist für uns die eine Seite der Verbindung dieser Kunst gegeben. Die andere Art, die Tierteile förmlich fortzuschleudern, weist auf eine bewegte Wirbelornamentik hin. Das Gebiet der Bandornamentik hat nicht bis in den entlegenen Teil Nordrußlands gereicht.

Stellen wir dieser durchbrochenen Platte von Päschkowa, Kr. Solikams, das germanische Gegenstück von Combles an der Somme entgegen (T. XXII, Abb. 3)[3]. Auch dort, aber von einer Rahmenleiste zusammengehalten, zwei vogelartige Tiere zu beiden Seiten eines mit gegrätschten Füßen stehenden Menschen, dem die Tiere ihre Pranken auf die Schulter legen. Die aufgerichteten Tiere und die Gestalt zwischen ihnen zeigen überall eine doppelte Umrißlinie; die Tiere an der Außenseite haben ein etwas verkümmertes geradliniges Strickmuster, das seine Entsprechung auf der permischen Platte findet. Der übrige Teil ihres Körpers ist fischgrätenartig gemustert. Dazu gehören noch drei Gestalten, von denen nur die mittlere mit gespreizten Beinen steht, während den seitlichen das innere Bein fehlt.

Im ganzen erkennen wir eine rücksichtslose Unterordnung des Gegenstandes unter den Rahmen, der von außen hinzukommt, während er bei dem permischen Stück von den Tieren gebildet wird.

Das nächste Zierstück (T. XXII, Abb. 4), welches ebenfalls von Pilloy veröffentlicht wurde, ist bei Moislain (Somme) gefunden[4].

Der die Gruppe zusammenfassende Rahmenteil stützt sich mit zwei Bogen auf die drei Gestalten und ist unverziert, während die Figuren von Punkten begleitete doppelte Umrißlinien haben. Die beiden vogelähnlichen Außengestalten stehen auf einer schmalen Leiste mit zwei nebeneinandergesetzten Füßen und ihr verlängertes Schwanzstück setzt die Rahmenleiste nach oben fort. Da die Umrißlinien geschwungen sind, bilden die durchbrochenen Stellen der Platte selbst regelmäßige

1 Die Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles, Zeitschr. d. finnischen Altertumsges., Bd. XVI.
2 Sapiski, VIII, Päschkowa, Abb. 160. 3 Plaques ajourées carolingiennes au typ du dragon tourmentent le damné. Communication de M. J. Pilloy, Bull. archéol. A, année 1892, S. 368 F, 1. 4 L. c., Fig. 4, 5.

Muster. Die Mittelgestalt mit drei T-förmigen Gravierungen ist als Mensch schon fast unkenntlich. Über den seitlichen Vogelköpfen, kaum mehr kenntlich, je ein gravierter Vogelkopf.

Dazu gehört eine durch einen Mittelsteg geteilte durchbrochene Platte, in deren Oberteil drei bogenförmige Öffnungen sichtbar sind, und unten zwei aufgerichtete Dreiecke, denen der Rahmen, nach innen einspringend, entgegenkommt.

Die nächste Platte (T. XXII, Abb. 5) stammt aus demselben Friedhofe. Hier erkennen wir deutlich, daß wir es mit zwei Vögeln zu tun haben, aber statt der Mittelfigur finden wir oben zwischen ihren Köpfen ein längliches Fünfeck und unter den Füßen der Vögel, die fast in der Mitte zusammenkommen, zwei ganz roh gravierte Gesichter. Rahmen und Sockel sind unverziert. Dafür zeigen die Vögel nun deutlich Ansätze von Gefieder, ihre Standfrage scheint so gelöst, daß der Schwanz auf der Grundleiste aufsteht, während die Schwingen zum Rahmen überleiten. Die Vogelköpfe zeigen deutlich den Charakter von Salins Stil II.

Wir verweisen noch auf zwei weitere Beispiele des gleichen Gebietes aus dem Friedhof von Moislain, wo sich die menschliche Gestalt allmählich verliert und die beiden Vögel zur Seite allein übrigbleiben[1].

Man wird mir entgegenhalten, daß diese merovingischen durchbrochenen Platten gar nichts mit den permischen zu tun haben können, da sie eher mit jenen Danieldarstellungen, wie sie in der Schweiz und in Frankreich in der gleichen Zeit vorkommen, zusammenhängen. (Tafel XXII, Abbildung 5, die den gleichen Würfelaufsatz über der verkümmerten menschlichen Gestalt zeigt.)

Aber seltsam bleibt doch die Verwandlung der Löwen oder Greifen in Vögel. Hier kommt uns jener schöne Brustschmuck aus Bornholm aus der gleichen Zeit zu Hilfe. Auch er stammt aus dem 7. Jahrhundert n. Chr.[2] Der obere Rahmen, wie das ganze Gerüst der Platte ist weggefallen, mit ihm auch das Mittelstück. Die Schnäbel sind von durchbrochener Arbeit, in ihre Unterteile ist je ein zweizehiger Fuß verschlungen, und zwar so, daß sich sogar die doppelten Umrißlinien, die durch erhabene Leisten dargestellt werden, mit ihnen in genauem Wechsel von oben und unten überschneiden. Der zweite Fuß trifft sich mit dem seines Gegenstückes unter den verschlungenen Schnäbeln. Verfolgen wir den Schenkel bis zum Vogelleib hinab, so führt er uns zu einer Schlinge, in die sich die Zehen eines zweiten Innentieres so verkrallen, daß für je ein Granatauge Platz bleibt. Von dort

[1] Le cimetière merovingien de Moislain (Somme), ses plaques aux aigles repercées à jour. Communication de M. Th. Eck. Bull. archéol. année 1892. [2] K. Stjerna, Bornholms befolkning under järnaldern. Antiqu. Tidskrift för Sverige, Stockholm 1908, Fig. 150.

geht es zurück zum großen Vogelkopf, den die schemenhaften Wesen mit den großen Tieren gemeinsam haben.

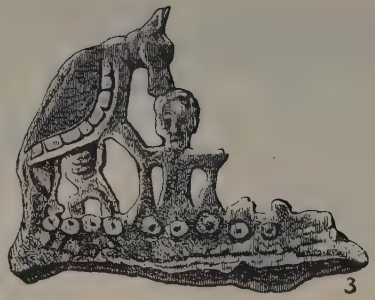
Kehren wir zur augenartigen Schlinge zurück und verfolgen wir den andern Fuß, der sich mit seinen Pranken gegen den Vogelschwanz stützt; wir finden den Kopf dieses Schlingtieres im Innern des Vogelkörpers eingerollt, dort, wo wir bei den französischen Platten jene verkümmerten Flügelandeutungen sahen. Die schmalen Streifen zwischen den Doppellinien sind mit einem liegenden Zickzackband gefüllt, die Musterung an den Gliedmaßen der Ornamenttiere wechselt ständig. Um die hochgefaßten Augen sowie um die zangenförmigen Körperabschlüsse der Vögel liegt ein Schlingwerk aus kleinen Dreieckchen.

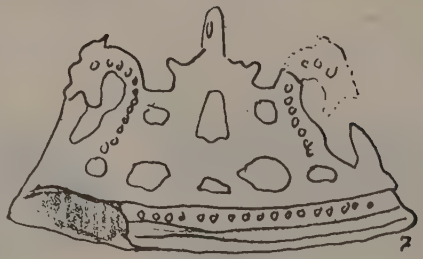
Diese seltsame Augenbildung erinnert an den schon von Strzygowski vorgeführten Goldschmuck aus Sibirien[1].

Bei dieser sibirischen Arbeit, die an die Vorderansicht eines Löwen erinnert, werden die Augen durch die von den Schnäbeln gebildeten Ringe dargestellt. Die Ohren der Seitentiere sind die Ohren des Löwenkopfes, das schlangenförmige Ende unterhalb des Menschenkopfes ist die Nase. Wir kennen die gleichen Bildungen aus der chinesischen Kunst, deren Taotie oft auf diese Weise dargestellt wird. Tafel IX, Abbildung 1 zeigt plastisch gestaltete Vogelköpfe. Die Bezeichnung solcher Vögel mit Eule ist meiner Ansicht nach nicht gerechtfertigt, da wir wissen, daß gerade in der Kunst Sibiriens auch der Adler sehr häufig Ohren aufweist. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die typisch skythischen Vogelköpfe innerhalb der chinesischen Kunst nicht selten sind.

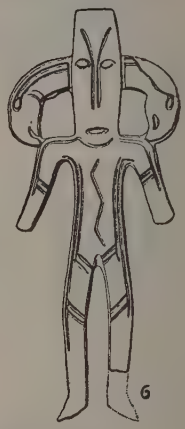
Diese ausführliche Beschreibung des Bornholmer Brustschmuckes wird durch seine Eigenart gerechtfertigt, die uns das Wesen der nordgermanischen Kunst besonders klar zeigt. Sie hält, anders als die südgermanische, trotz der weitesten Auflösung übernommener Formen, noch Besinnung und Pflichtbewußtsein aufrecht, das bei den fränkischen Platten fehlt. Die Sommeplatten zeigen ein erlahmendes Verschwimmen, ein Fallenlassen der Formen, trotzdem noch einmal die Tierornamentik über die beginnende Menschendarstellung zu siegen scheint. Beim Bornholmer Stück ein waches, sich selbst beobachtendes Spiel, das nirgends sich auch nur die geringste Ungenauigkeit zuschulden kommen läßt. Kann dort von Mißverständnissen die Rede sein, so haben wir hier eine vollkommene Verarbeitung vor uns, der schwerer beizukommen ist, da sie nicht so leicht wie die südgermanische ihren Ursprung verrät. Ein permisches Stück (T. XXIII, Abb. 2)[2] zeigt uns eine dritte Art von Behandlung des gleichen Motives. Von der Platte von

[1] Strzygowski, Nydamer Schatzfund, Abb. 3. [2] Sapiski, Bd. VIII, Abb. 196.





TAFEL XXIII



TAFEL XXIV

Päschkowa sind nur noch die beiden Seitengestalten und der Kopf der Mittelgestalt übriggeblieben. Die Mäuler der Tiere schließen sich über dem Menschenkopf genau so zusammen wie die Schnäbel der Bornholmer Vögel. Die Kreise — der des rechten Tieres ist sternförmig geziert — an den Schultern erinnern ebenso an die Augenbildungen wie an die Einrollungen beim Brustschmuck. Das stehende Tier der permischen Platten, das dort auf uralte Überlieferung zurückgeht, ist der germanischen Kunst fremd geblieben und spielt in ihr keine Rolle.

Trotz der Ähnlichkeit ist doch die Schwierigkeit eines Vergleiches während so stark bewegter und sich ständig ändernden Formen nicht zu übersehen. Aber wir finden das gleiche Motiv in einer Erstarrung, die uns bessere Vergleichsmöglichkeiten gewährt. Drei Feuerzeuggriffe aus dem 9. Jahrhundert n. Chr. zeigen uns zwei Vögel zu Seiten eines Menschenkopfes. Sie stammen alle drei aus permischem Gebiet[1]. Die verkürzte menschliche Gestalt in der Mitte entspricht genau dem Kopfe auf der Greifenschnalle aus der Schweiz (T. XXII, Abb. 5). Ferner zeigen die Flügel des dritten Feuerzeuges kleine Vierecke, die uns an Einlagearbeit erinnern.

Eine andere Art des Feuerzeuggriffes zeigen uns Tafel XXIII, Abbildung 6[2] aus Permien, Tafel XXIII, Abbildung 7 aus Finnland[3], Kokemäki, und Tafel XXIII, Abbildung 8 aus Norwegen (Doerberg)[4].

Wenn wir nun für diesen einen Feuerzeuggriff, der wohl aus der gleichen Zeit stammt wie die Vogelgriffe, drei Stück, und zwar je eines aus Permien, Finnland und Norwegen, zufällig besitzen, so können wir ruhig annehmen, daß auch zur selben Zeit wahrscheinlich die Vogelgriffe nach Westen gewandert sind.

Zudem wird für diese späte Zeit eine Verbindung zwischen Skandinavien und dem permischen Gebiete immer zugegeben. Wenn wir nun aus der gleichen Epoche auch eine Übereinstimmung mit den Vogelmotiven finden werden, so hilft uns dies vielleicht weiter.

Eine vergoldete Bronzeplatte aus Norwegens Wikingerzeit[5] (T. XXIV, Abb. 1) zeigt einen mit einem Schwert bewaffneten Mann, an dessen Schultern verkümmert, aber noch immer deutlich sichtbar, zwei Vogelköpfe sind und zu dessen beiden Seiten die Reste des Gefieders sichtbar bleiben. Ihm entspricht aus der gleichen Zeit eine Bronzefigur aus Bogorodskoe im Kamagebiet (T. XXIV, Abb. 3)[6], die eine Gestalt

1 Appelgren-Kivalo, Über Nationalitätenbestimmung in der Vorgeschichtsforschung, Finskt Museum, XXII, 1915, S. 23, Abb. 51—53. 2 Spitzyn, Sammlung Tepluchow, Mat. z. Arch. Rußlands, Nr. 26, Petersburg 1902, T. 18, Abb. 1. 3 Finskt Museum, XXII, 1915, Abb. 38. 4 Fören. aarsberet. for 1885, Abb. 14. 5 G. Gustafson, Norges Oldtid II, Kristiania 1906, Fig. 552, Rise, Opdal, S. Trd. 6 Sapiski, Bd. VIII, 1906, Fig. 218.

mit gegrätschten Beinen zeigt, zu deren Seiten ebenfalls bereits verkümmerte Vogelgestalten zu erkennen sind.

Aus einem Frauengrab aus der Wikingerzeit in Aske, Kirchspiel Hegebyhöga, Östergötland, stammt der Silberhänger (T. XXIV, Abb. 5 a, b)[1]. Dargestellt ist ein Männerkopf mit Schnurrbart, dessen Scheitel von einem Vogel so bedeckt ist, daß sich der Schnabel in seine Stirn drückt und die Füße, die in einer Schlinge an einem Bande aufgezogen sind, hinter die Ohren zu liegen kommen, eine innige Verbindung zwischen Mensch und Vogel, die doch in ihrer eigenartigen Gewissenhaftigkeit dieser Kunst nicht auf beide Teile, die sie eingegangen haben, vergessen kann.

Ihr gegenüber stehen die beiden Stücke aus permischem Gebiet (T. XXIV, Abb. 2 und 4)[2], die abermals jene Überdeckung des Menschenkopfes mit einem Vogel zeigen, die aber nicht vollplastisch gegeben ist, wie auf dem germanischen Anhänger, sondern in Flachrelief aus Bronzeblech und die auch nicht jene Rücksicht auf Erhaltung beider Teile kennen.

Sie gehören, wie die germanischen Stücke, ebenfalls dem 9. oder 10. Jahrhundert an. Wir sehen also, daß die späte Verbindung von Mensch und Vogelkopf sowohl im germanischen und permischen Gebiet zur gleichen Zeit und in ähnlicher Form vorhanden war.

Wir haben nun nach ähnlichen, ja verwandten Stücken in früherer Zeit zu suchen. Und auch diese sind vorhanden.

Ein Beschlag aus dem Childerichschatz (Tournai), der uns nur nach der Zeichnung Chiflet's erhalten ist und dem geraubten Teil des Schatzes angehörte (T. XXIV, Abb. 8)[3], zeigt uns zwei Vogelköpfe auf langen Hälsen, die sich die Schnäbel zukehren. Das ganze Stück war in Einlagearbeit hergestellt. Nun findet sich auf permischem Gebiet[4] ein Anhänger ähnlicher Form (T. XXIV, Abb. 7), der zwei Vogelköpfe, ebenfalls auf langen Hälsen zeigt, die einen Menschenkopf in die Mitte nehmen. Nun ist die Verbindung dieser Menschenmaske mit den Vogelköpfen im Germanischen alt und kehrt immer wieder (T. XIX). Auf dem permischen Stück zeigt sich noch etwas, was wir hervorheben wollen, nämlich die Narben in rundlicher Form an beiden Seiten der durch die Hälse gebildeten Umrahmung. Der Vergleich mit dem germanischen Stück lehrt uns, daß wir es hier mit Erinnerungen an die Einlage zu tun haben, ein Fall, der sich auch im Westen, nur in anderer Form, wiederholt, wo nach Schwinden der Einlage noch immer ihre Muster in Tauschierung wieder-

1 Nach einer mir von Dr. J. Arne 1922 freundlichst zur Verfügung gestellten Photographie. 2 Sapiski, Bd. VIII, 225, 281. 3 Lindenschmit, Handbuch, Fig. 2 g. 4 Sapiski, Bd. VIII, Abb. 207, Bronzeanhänger von Modorow, Tscherdinsk.

holt werden. Nun ist das permische Stück sicher später als das germanische und wir hätten nur erreicht, daß wir beide auf eine gemeinsame Quelle zurückführen könnten oder daß wir annehmen müßten, daß zurückgebliebene Germanen in Rußland das Motiv längere Zeit erhalten haben, bis es von dort nach Perm gegangen ist.

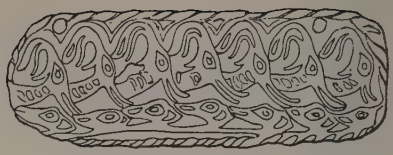
Aber wir haben noch ein letztes Beispiel anzuführen, wo wir Gleichheit annehmen dürfen, nämlich den Ornamentstreifen vom Vendelhelm des Grabes 12 (T. XXV, Abb. 1)[1], der eine Reihung von nach abwärts geneigten Tierköpfen des Stiles 2 zeigt, in deren bandförmige Hälse immer wieder ein Fuß so verflochten ist, daß unter ihnen das betonte und abgegrenzte Gelenk erscheint, während sich die Zehen zurückbiegen. Die Hälse zeigen doppelte Umrißlinie und sind mit kurzen, gleichlaufenden, geraden Stegen verziert. Dem gegenüber stellen wir ein Stück aus Michaelewa (Permien) (T. XXV, Abb. 2)[2], das den gleichen Aufbau zeigt. Zuerst einmal das Gemeinsame der beiden Stücke: Beide Tierhälse mit doppelter Umrißlinie und Stegverzierung innen, dann die Hintereinanderanordnung der Tierköpfe und die gleiche Reihung der ovalen Muster am Fußteil der Platte, die bei dem permischen Stück aber Tierköpfe sind; bei beiden Tierköpfe auf Hälsen mit jener gespaltenen Bildung des Maules in zwei Lappen. Nun das Verschiedene, in den heimischen Grundformen Bedingte. Die germanischen Tiere sind bandartig durchflochten, etwas, was die permische Kunst nicht kennt. Wir heben also das Bandgeflecht als trennend heraus. Die Köpfe der Vendeltiere sind gerahmt, die Augen abgegrenzt, wie das durch die Form der germanischen Kunst, die sich der Fläche seit jeher angepaßt hat, erzwungen ist. Die bei den permischen Tieren zurückstehenden Ohren sind beim germanischen Tier als Nackenschopf nach vorne gebogen. Das abgegrenzte Gelenk fehlt und wird durch eine Reihe von Tierköpfen, die aber an gleicher Stelle angebracht sind, ersetzt.

Wir wiederholen, daß wir außer der verschiedenen Form, außer dem Einfluß der Rahmung und der Bandornamentik, die gleichen Gruppierungen vor uns haben.

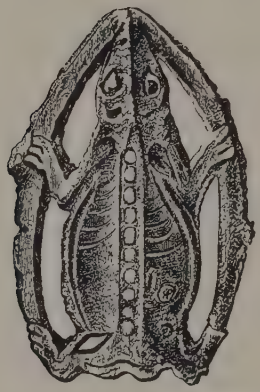
Wir haben oben bemerkt, daß auf der Vendellanze ein permisches Motiv, die Bärendarstellung, vorkommt; fügen wir noch hinzu, daß die figürlichen Darstellungen auf den Vendelhelmen jenen Silberschüsseln der permischen Importkunst der Oberschicht gleichen, von denen Pela Posta[3] die von Kulagisch abbildet, die kämpfende Krieger in langen, breitbortierten und verschnürten Röcken zeigt, mit spitzen Helmen, die mit gespreizten Beinen über ihren weggeworfenen Schildern stehen,

1 Stople und Arne, Graffältet vid Vendel, Stockholm 1912, T. 36, 6. 2 Sapiski, Bd. VIII, Fig. 147.
3 Die Dritte asiatische Forschungsreise des Grafen Eugen Zichy, Bd. 3, Abb. .

1



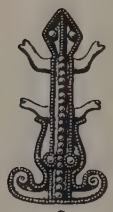
2



3

4

5



6

TAFEL XXV

zwischen denen zerschlagene Waffen liegen, so haben wir einen Anhaltspunkt mehr für die Beziehung beider Kreise auch im 7. Jahrhundert. Es würde den Rahmen dieser kurzen Übersicht weit übersteigen, wenn wir hier alle jene Beispiele aufzeigen wollten, die schlagend beweisen, daß diese beiden Kulturen in reger Verbindung standen.

Appelgren-Kivalo hat das reiche Material schon geordnet im XXII. Jahrgang des Finskt Museum, XXII, 1915, dem wir noch das Beispiel des permischen von oben gesehenen Tieres entnehmen, das aus Wesym stammt (T. XXV, Abb. 3). Wir halten uns hier nicht bei den dort angegebenen Zwischenformen auf, sondern wir vermerken gleich, was wir an ihm sehen. Erstens einmal Gelenksbetonungen an den Vorderfüßen durch Gruben, wie sie der permischen Kunst entsprechen, Erinnerungen an Einlage im Rückenstreifen, Hervorhebung der Rippen.

Diesem Tiere stelle ich eine Fibel aus Bornholm gegenüber (T. XXV, Abb. 4)[1]. Vorerst die gleiche Gelenksbetonung des besser gearbeiteten germanischen Stückes, dieselbe Rückenlinie, wenn auch nicht gemustert, die gleiche Betonung der Rippen. Sonst wieder der gleiche Eindruck, den eine peinlich sauber gearbeitete Kunst einer etwas verwilderten gegenüber macht. (T. XXV, Abb. 5[3], 6[4].)

Es ist sehr wohl möglich, daß hier und in vielen andern Parallelen zwischen germanischer und permischer Kunst wohl die germanische formend auf die permische eingewirkt hat, das heißt, sie in ein starres Schema gebracht hat, die dieser Kunst nicht angemessen ist, deren wilde Bewegung wir in ihren frühen Stücken kennengelernt haben.

Wenn wir uns aber vor Augen halten, wie alt der Tierstil auf permischem Boden ist, wie sich einzelne seiner Typen über die Gladjenowokultur um Christi Geburt bis auf die kupferzeitliche Fatjanowokultur[2] verfolgen lassen, so werden wir mit Recht annehmen können, daß die germanische Tierornamentik hier auf einen lebendigen Zweig der großen östlichen Tierkunst stieß, von der sie immer wieder neuen Stoff erhielt. Daß sie gefestigter und bestimmter in der Form war, kann uns gegenüber dem rein Stofflichen wenig abhalten, an einen Einfluß des Ostens auf den Westen zu glauben.

Wir betonen noch einmal, daß wir mit dieser Zusammenstellung den Stoff keineswegs auch nur annähernd erschöpfen konnten. Wir hoffen aber, in der nächsten Zeit umfangreicheres Material dieser großen Kunstgruppe geschlossen vorlegen zu

1 Stjerna, Bidrag till B. befolkningshist. under järnåldern, Antiqu. Tidskrift f. Sverige, Stockholm 1908.
2 Tallgren, Upgifter, S. 275. 3 Hackman, Finskt Mus. 1916, Kupferschmuck v. Rogovita, guv. Tomsk.
4 Salin 499 d, Goldkragen von Olleberg, Westgotl. Schweden.

können. Hier haben wir, da es sich um bloße Feststellungen handelt, von einem Versuch der Auswertung gänzlich abgesehen, ebenso von dem Unterfangen, es geschichtlich deuten und erklären zu wollen. Dazu müssen die einander gegenübergestellten Reihen noch viel mehr vervollständigt werden, um eine genauere Datierung zu ermöglichen. Ich habe in meiner Dissertation »Über die östlichen Einflüsse auf die germanische Tierornamentik«, 1922, versucht, die permischen Funde nach den nordgermanischen zu datieren, da die Einreihung Spitzyns, der sie fast alle in das 8—9. Jahrhundert setzt, nicht aufrecht erhalten werden kann. Aber eine umfassendere Arbeit wird erst imstande sein, genauer zu datieren.

Fassen wir das Ergebnis der Arbeit zusammen: Zugleich mit dem Aufstiege der griechischen Kunst bilden sich im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. an ihren westlichen und östlichen Flügeln, am Pontos und in Massilia, zwei Kunstkreise, der skythische und der keltische. Trotzdem sie sich anfangs nicht dem überwältigenden Einfluß der ionischen Kultur entziehen können, vermögen wir bei beiden Kreisen deutlich das Eigene vom Entlehnten zu scheiden. Während das Hauptmotiv der skythischen Kunst das Tier ist, an das sich die Elementarmotive anschließen, beruht die keltische hauptsächlich auf der geometrischen Ranke. Diese beiden Kreise verkehren untereinander: der skythische nimmt keltische Rankenformen auf, der keltische einzelne Tiermotive und Elementarornamente. Bevor noch die griechische Kunst in hellenistischer Zeit ihre größte Ausbreitung erreicht, sind schon skythische Motive in die chinesische Kunst eingedrungen.

Die nordgermanische Kunst scheint in dieser Zeit vom Austausche der Kunstelemente abgeschnitten zu sein, so daß ihr Leben träger und ereignisloser verläuft als das ihrer südlichen und südöstlichen Nachbarn.

Die Tierornamentik im Osten fußt auf einer breiten Schicht von Tierdarstellungen, die wohl den Nomaden der Steppe zu eigen sind. Sie zeigt das Tier in Verbindung mit geometrischer Ornamentik. Sie geht wohl letzten Endes auf einen der paläolithischen Tierdarstellung Westeuropas ähnlichen nordasiatischen Zweig zurück. Wir sehen in den Hochkulturen immer nur Künste, die alle Elemente der Darstellung vereinigen; aber wir sollten uns klar werden, daß dies auf einfacheren Kulturstufen nicht der Fall ist. Denn primitive Völker vermögen sich in den so vielfach zusammengesetzten Künsten ebensowenig zurechtzufinden wie in den Schrift- und Zahlensystemen. Sie vermögen nur Einzelheiten verwandter Art herauszugreifen und ihrer eigenen, klar ausgesprochenen Kunst anzugliedern. Dies ist auch der Grund, warum Hochkulturen so verschwindenden Einfluß auf ihre

niederen Nachbarn ausüben können, während sie selbst sich gierig auf die unverbrauchte Kunst der »jüngeren Völker« stürzen.

Dies ergibt, aus zeitlicher Entfernung gesehen, vielfach ein ganz falsches Bild. Die jungen Völker scheinen alles von ihren Lehrern übernommen zu haben, selbst Formen, die diese sich erst in ihrer Spätzeit von jenen angeeignet hatten. Daß dabei in den Hochkulturen kein Bruch der Entwicklung eintreten mußte, können wir heute in der Kunst allenthalben beobachten.

Wenn wir nun eine ausgebreitete östliche Tierornamentik kennen, die durch Jahrtausende immer wieder aus den gleichen Gebieten vorstößt, wenn wir sehen, wie die Germanen der Völkerwanderungszeit, also während ihres Zusammenstoßes mit jenen östlichen Völkern, auch zu ihr übergehen, so werden wir wohl nicht mehr versuchen, die Entstehung dieser so eigenartigen Kunst aus der spätrömischen abzuleiten. Denn wo sich in dieser wirklich Tierornamentik nachweisen läßt — es sind nur wenige Fälle, die immer wieder als Notbrücke gebraucht wurden — haben wir es mit östlichen Einflüssen in der spätrömischen Kunst zu tun, wie es Josef Zingerle[1] nachgewiesen hat. Die spätrömische Kunst wurde durch die »barbarische« langsam aufgelöst. Mit dem Zusammenbruch des Reiches trennen sich die Künste, die als Volkskunst niedergehalten worden waren, wieder los, genau so wie die germanischen Götter ihre römischen Namen ablegen, und erringen sich unabhängig von der drückenden Schicht ihre eigenen Ausdrucksformen. Die germanische Kunst der Völkerwanderung ist also nicht eine barbarisierte römische Kunst — als solche kann nur die »spätrömische« bezeichnet werden — sondern sie ist etwas Neues, das sich aus der Verbindung mit den Völkern des Ostens ergeben hat. Wir konnten an den fränkischen Gürtelplatten (T. XXII, Abb. 3 und 4) den Kampf der Tierornamentik gegen die Menschendarstellung verfolgen, ein Kampf, bei dem die menschliche Gestalt vorerst noch unterliegt, bevor sie durch die christliche Kunst des Südens Halt und Stütze bekommt.

Vielleicht fällt es auf, daß wir die Tierornamentik als eigene Gruppe der Kunst herausgehoben haben. Denn, könnte man entgegenhalten, die Pflanzenornamentik geht ja auch nicht auf eine vorhergehende naturalistische Darstellung der Pflanze zurück, weshalb sollte sich die Tierornamentik so verhalten? Weshalb sollte sie nicht gerade aus den Hochkulturen dieses Element herausgehoben haben, um es zu verwerten, wenn ihnen schon deren Gesamtkunst verschlossen bleiben mußte? Vorerst müssen wir klarstellen, daß es in der frühesten uns bekannten

[1] Das Kyknosrelief in Wien, Jahresh. a. d. Arch. Instit. Wien, Bd. XXI—XXII, 1924, S. 247.

Kunst des Paläolithikums, in der französisch-spanischen Höhlenmalerei eine hochentwickelte Tierkunst gibt, in der die wenigen Menschendarstellungen unbeholfen und ungenau gegenüber den formvollendeten Tierdarstellungen auftreten. Dies scheint ein Beweis dafür zu sein, daß die Tierdarstellung eine eigene Kunst ist, die von der Menschendarstellung scharf zu trennen ist. Sie hat ein anderes Ausbreitungsgebiet als die spätere Pflanzenornamentik der seßhaften und ackerbautreibenden Völker und zeigt, mit Ausnahme Chinas, nirgends deren Kontinuität, sie taucht wie diese nomadischen Völker auf und verschwindet mit ihnen, wenn auch die unmittelbaren Nachbarn, die Germanen und Chinesen, sie stark geometrisiert aufnehmen und weiterführen. Bei den Chinesen scheint noch die den Gebieten des Stillen Ozeans angehörende Augenornamentik eine bedeutendere Rolle gespielt zu haben[1]. Was nun das Verhältnis der chinesischen Kunst zur skythischen anbelangt, so konnten die vorgebrachten Beispiele vorerst genügen, um zu zeigen, wieviel von »skythischen« Elementen in sie aufgenommen worden ist. Es muß einer weiteren Arbeit überlassen bleiben, ganze Typenreihen aufzustellen, um so, ganz unabhängig von der historischen Chronologie, eine typologische zu erzielen, für die dann noch immer jene Bedenken bleiben, die sich beim zeitlichen Vergleich zwischen skythischer und germanischer Kunst ergeben haben. Aber vielleicht geben doch jene beiden Bronzegefäße mit den Raubvogelköpfen (T. VIII, Abb. 3, T. IX, Abb. 2) Anlaß, dort die Untersuchung zu beginnen, da das eine gänzlich ungeschmückt, das andere außer den Vogelköpfen nur jene geometrische Ornamentik aufweist, die auf späteren Stufen als Grund jener Tierornamente vorkommt, die über ihm als Muster auftreten. Jedenfalls kann schon heute gesagt werden, daß wir von der skythischen Kunst her viele Möglichkeiten zur Aufhellung der noch gänzlich ungeklärten Datierung der chinesischen besitzen.
Ihre Verwandtschaft mit der germanischen ist daher keine direkte, sondern sie beruht auf der beiden gemeinsamen Verbindung mit dem skythischen Kunstkreis. Sollte es sich aber doch ergeben, daß chinesische Bronzegefäße vor das Jahr 600 v. Chr. zu setzen sind (sei es auf Grund vollkommen einwandfreier inschriftlicher Datierung, sei es durch Stilvergleich mit früheren vorderasiatischen Denkmälern), also vor das uns als frühestes bekanntes Auftreten einer voll entwickelten skythischen Kunst, wie sie sich durch das Rolltier im Funde von Kelermes kundgibt, so würde das unsere Ansicht nicht umstürzen. Wir vermögen die skythische Kunst

1 Strzygowski, »Seidenstoffe aus Ägypten, Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit« (Jahrbuch d. preuß. Kunstsamml. XXIV, 1903, S. 147 f.) und »Die asiatische Kunst«, Jahrb. f. as. Kunst, 1924.

nicht als bloßes Abbaugebiet der ionischen zu betrachten, wiewohl sie uns zuerst mit ihr vermischt erscheint. Es muß ihr vor ihrem Auftreten in Südrußland eine Entwicklung vorangegangen sein, die wir noch nicht kennen und deren Festlegung auf unvergänglichen Metallarbeiten nicht das früheste Stadium sein kann. Es wäre sehr wohl möglich, daß diese früheren Tierdarstellungen schon auf die chinesische Kunst gewirkt hätten.

Und noch eine andere Frage bleibt hier zu erörtern, die der Renaissancen. Wir benennen jene Erscheinungen so, wo innerhalb einer Kunst eine »klassische« Richtung die Oberhand gewinnt und haben für die Schwingung einen Namen, während jene mit Spottnamen wie Gotik und Barock bezeichneten Wellentäler namenlos geblieben sind, wenn sie nicht mit Barbarisierung abgetan werden. Es ist nun sehr leicht möglich, daß sich die chinesischen Renaissancen auf eine immer wiederkehrende Erneuerung jenes Tierstiles erstrecken, das heißt, daß sie immer wieder jenes für ihre Kunst so wichtige Element zu verschiedenen Zeiten mit geringen Abweichungen wiederholen, so daß es für unser noch nicht genug geschultes Auge schwer ist, ursprüngliches und wiederholtes Werk zu unterscheiden. Wenn dies aber der Fall wäre, so läge gerade hierin der Beweis, daß die Tierornamentik in jenen Gebieten immer wieder Nachschub und Ergänzung findet, wie sie die Renaissancen mit der Hervorhebung des nackten Menschen bei uns gefunden haben. Ob es nun jemals möglich sein wird, eine Gesetzmäßigkeit in den Wiederholungen zu finden, wenn auch nur die höchsten Punkte der Wellen gemessen werden, ist noch fraglich. Jedenfalls werden wir dann auch gezwungen sein, innerhalb der chinesischen Kunst getrennte Räume zu unterscheiden und jene Einheit aufzugeben, an der wir heute noch festzuhalten gezwungen sind.

DIE CHRISTLICHE KUNST VOR DEM JAHRE 1000

Für diese reiche Werdezeit der europäischen Kunst, die in meinen Arbeiten bis vor kurzem im Vordergrunde stand, sei ein Beitrag verwertet, der bereits 1923 englisch in meinem »Origin of christian church art« erschien. Ich biete ihn in der ursprünglich deutschen Niederschrift mit einigen Zusätzen und neuen Bildern, die die englische Ausgabe nicht enthält. Es seien jedoch einleitend und abschließend einige Bemerkungen zugefügt, die den für die englischen Fachgenossen bestimmten Aufsatz für die Kunstfreunde des Festlandes erweitern sollen.

Zunächst als Übergang zu jener Frage, die das vorliegende Buch als roter Faden durchzieht, der Frage nach der Bedeutung des Holzes in der Entwicklung der bildenden Kunst Nordeuropas, einleitend einige Beobachtungen, die später, wenn ausschließlich auf den Kirchenbau einzugehen sein wird, als Vorlage Dienste leisten werden.

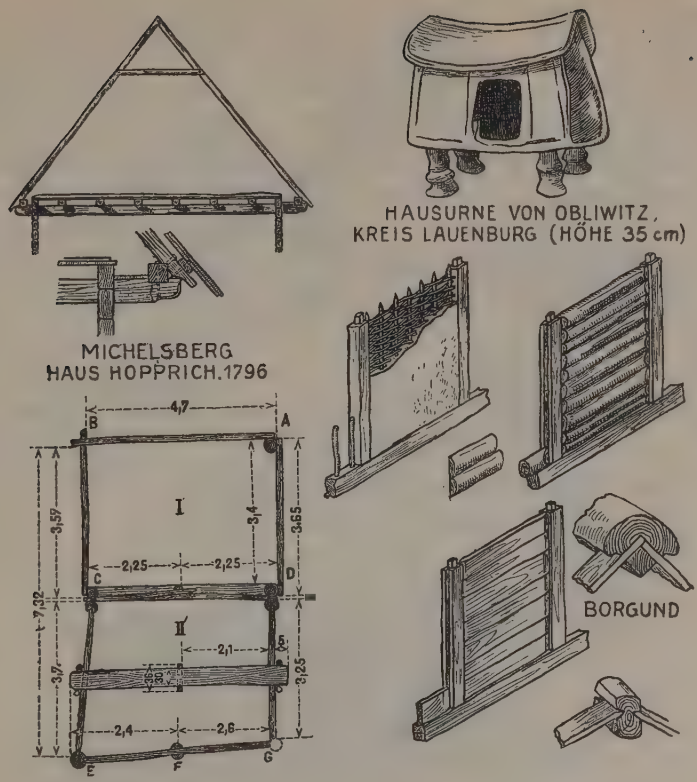
Ich stelle diesen ersten auf Einzelbeobachtungen beruhenden Aufsatz dem zweiten älteren gegenüber, der nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten im Sinne meiner »Krisis der Geisteswissenschaften« aufgebaut ist.

JOSEF STRZYGOWSKI / SPUREN DES ÄLTESTEN DEUTSCHEN HOLZBAUES

Die Vorgeschichte weiß über den Holzbau des europäischen Nordens so gut wie nichts zu sagen. Darin liegt für die Kunst unseres Erdteiles eine Lücke, wie sie überall, vor allem auch in Asien besteht, dort aber noch vermehrt wird durch das nicht minder tief einschneidende Fehlen aller Belege über die alte Zeltkunst Mittelasiens und die Rohziegelwelt Westasiens. Der Kunstforscher muß mit diesen Unbekannten rechnen lernen, sonst denkt er unwissenschaftlich. Mit dem Aufbau der Kunstgeschichte an der Hand des Steinbaues ist es nicht getan; das mag hergebracht und bequem sein, mag auch im Sinne einer auf die Macht von Hof, Kirche und Bildung gerichteten Geschichtsforschung notwendig erscheinen, legt aber einen fälschenden Vorhang vor die Fragen, die Gegenwart und Zukunft mehr beschäftigen dürften, als die einseitige Weltanschauung der letzten Jahrhunderte gelten ließ. Die bildende Kunst des Nordens und der Deutschen im besondern ist durch die Südeinstellung der Kunstgeschichte als für uns angeblich wertlos derart in den Hintergrund gedrängt worden, daß der junge Mensch wirklich glaubt, mit den Politikern heulen zu müssen, um sein strammes Stammesbewußtsein zu betätigen. Es wäre viel wichtiger, daß die Jugend endlich einmal wie zu den klassischen Studien erst recht zur ernsten Vertiefung in »Wesen und Entwicklung des deutschen Geistes« angehalten würde. Ich habe diesen Namen einer Vortragsreihe gegeben, die an der Wiener Universität im Studienjahre 1924/1925 für Hörer aller Fakultäten gehalten wurde. Einiges von dem, was ich in dieser Reihe über bildende Kunst zu sagen hatte, fließt auch in die nachfolgenden Arbeiten ein[1]. Im allgemeinen kann gelten, daß die deutsche bildende Kunst sich etwas anders ansieht, wenn man sie da zu betrachten anfängt, wo ihre natürlichen Kräfte sich in künstlerische Werte umsetzen, das heißt nicht einfach mit der Einführung einer südlichen Staatsform und der christlichen Kirche beginnt, überdies alles noch dazu durch die Brille des Humanismus gesehen.

Ich werde unten etwas eingehender über die drei im Großbau führenden Arten des Holzbaues in der Zeit nach dem Jahre 1000 zu berichten haben; hier sei auf eine Bauart eingegangen, die noch als die älteste deutsche gilt, die aber m. E. kurz vor 1000 nur noch für Nutzbauten und später im Kirchenbau lediglich für Glockentürme in Betracht kommt, den Ständerbau. Übrigens kennt die chinesische Baukunst eigentlich nur ihn; man muß also sagen, daß er (ohne eigentliches Fachwerk)

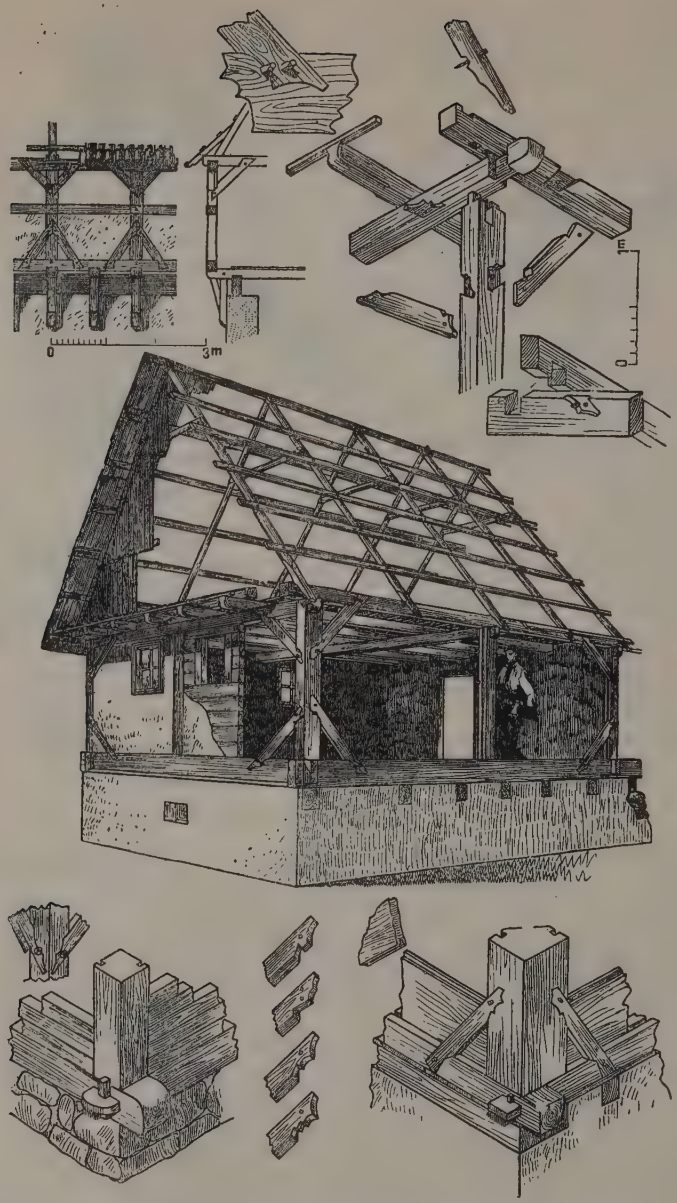
[1] Vgl. dazu »Der Pflug«, herausgegeben von der Wiener Urania, I, 1926, S. 38.



1. Reste einer Holzverschalung

Weltbedeutung hat. Manche stellen sich die Entwicklung im deutschen Hausbaue so vor, als wenn auf die Dachhütte das Haus auf Ständern gefolgt wäre, das schließlich mit Lehmwänden umzogen wurde. Beispiele dieser Bauart sind dem Kunstforscher in breiter Schicht in Mittelasien bekannt; M. A. Stein hat sie dort in Khotan zutage gefördert. In Klues bei Flensburg soll noch das Haus Munk (heute Hotel Wassersleben) erhalten sein, das alle diese Stufen nebeneinander zeigt, die Höhle mit Dach, dann die Ständer mit dem Dach, dann Lehm ringsum, endlich der Ersatz durch Ziegel. Ich habe das Haus nicht selbst gesehen.

Eine anschauliche Vorstellung der deutschen Ständerbauart gibt Abb. 1 an der Hand von Aufnahmen, die H. Phleps in der Denkmalpflege 24, 1922, Seite 57 f. zusammengestellt hat. Abb. 1 zeigt ein Haus in Michelsberg in Siebenbürgen mit Parallelen aus Württemberg und Baden: Unterbau, Eckpfosten, durch Schwellen oben und unten verbunden, dazu Spreizen nachhelfend. Über dem Ganzen ein



2. Haus Henning in Michelsberg in Siebenbürgen
und verwandte Werkart-Bauten

Sparrendach. Die offen bleibenden Wände werden durch wagrecht liegende Bretter oder Balken geschlossen. Wie sich diese Wandfüllung und die Bildung des Dachfirstes wandelt, zeigt Abb. 1, worin in der Hauptsache Reste einer Holzverschalung aus der La Tène-Zeit von der Burg Niedenstein (Kreis Fritzlar) zusammengestellt sind mit der Hausurne von Obliwitz (im Lauenburgischen). Wenn man von späteren Abschnitten auf diese Beispiele des Ständerbaues zurückblickt, dürfte deutlich werden, daß es sich um ein Mittelding zwischen Block- und Fachwerk handelt und der Ständerbau sehr wohl als Voraussetzung oder Mitläufer der eigentlich herrschend gewordenen Holzbauarten gelten kann. Ich habe ihn vorführen wollen, bevor wir auf die wichtigsten Quellen der Frühzeit und auf den Kirchenbau eingehen. Die für Deutschland wichtigste Quelle sind die Gedichte des Venantius Fortunatus, der den Rhein zweimal 565/566 und 587f. besuchte. Das letzte seiner Gedichte stammt aus dem Jahre 591; sie sind Gregor d. Gr. gewidmet; der Verfasser ist um 600 gestorben. Diese Quelle ist also etwas älter als Beda; von dem später. Ich greife das wichtigste dieser Gedichte heraus (Mon. Germ. SS. antiquissimi IV/1, S. 219f.):

De domo lignea

Cede Parum, paries lapidoso structe metallo:
artificis merito praefero ligna tibi,
aethera mole sua tabulata palatia pulsant,
quo neque rima patet consolidante manu
quidquid saxa, sabeo, calces, argila tuentur
singula silva favens aedificavit opus,
altior inmitior quadrataque porticus ambit
et sculpturata lusit in arte faber.

Venantius Fortunatus, ein gebürtiger Romane aus Oberitalien, war Bischof in Poitiers, also im fränkisch gewordenen Gallien geworden und besuchte von dort aus Mosel und Rhein und die Städte dieser Gebiete. Damit pflegt die Geschichte der deutschen Kunst für gewöhnlich nicht zu beginnen. Nun, dieser Bischof, an die vorherrschende Bauweise Süd- und Westeuropas gewöhnt, besingt die deutsche Bauart wie A. Haupt übersetzt:

»Weg mit euch, mit den Wänden von Quadersteinen! Viel höher
Scheint mir, ein meisterlich Werk, hier der gezimmerte Bau.
Schützend verwahren vor Wetter und Wind uns getäfelte Stuben,
Nirgends klaffenden Spalt duldet des Zimmermanns Hand.
Sonst nur gewähren uns Schutz das Gestein und der Mörtel zusammen,
Hier aber bietet ihn uns freundlich der heimische Wald.
Luftig umziehen den Bau ins Gevierte die stattlichen Lauben,
Reich von des Meisters Hand, spielend und künstlich geschnitzt.«

Man sieht, der Bischof ist an Bauten aus Stein und Mörtel gewöhnt und freut sich an der deutschen Bauart in Holz.

Was so im Anschluß an die Bewunderung eines Romanen festgestellt werden konnte, bestätigen die Ergebnisse, zu denen der Forscher kommt, der an die Dinge nicht mit der humanistisch gefärbten Brille herantritt: Nicht der Stein ist der ursprüngliche deutsche Rohstoff, nicht die südliche Steinbauweise; der Rohstoff des Nordländers ist vielmehr das Holz, sind jene Werkarten, die unmittelbar aus der Holzbauweise hervorgehen. Man ist unsachlich und geht einer unbefangen wissenschaftlichen Behandlung der deutschen Kunst bisher vielleicht unbewußt, in Zukunft aber bewußt aus dem Wege, wenn man auf den Holzbau von oben herabsieht und aus einer anerzogenen Schulmeinung heraus die Achseln zuckt oder gar höhnt, wenn jemand verlangt, daß begonnen wird, die Kunstgeschichte des Nordens und der Deutschen im besondern auf ganz neuen Grundlagen aufzubauen.

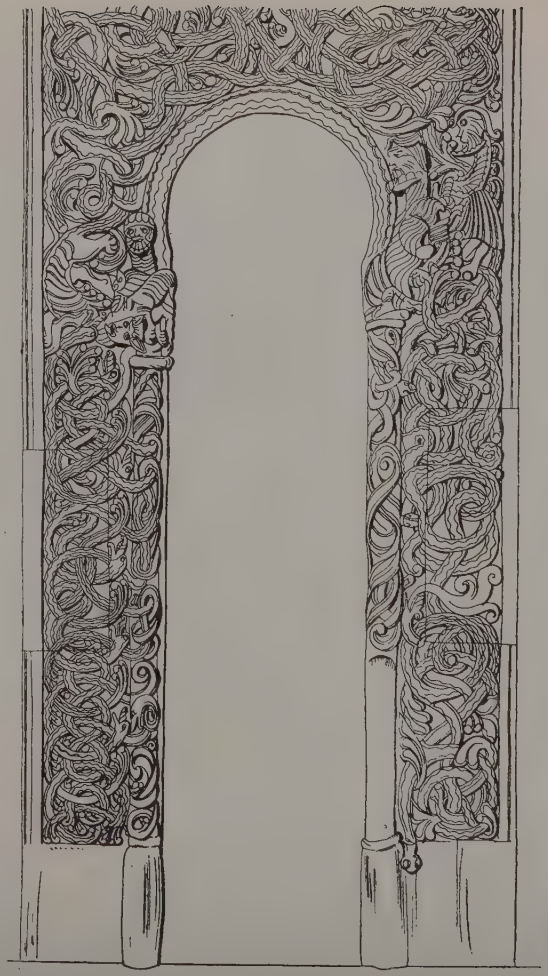
Venantius Fortunatus spricht vom heimischen Wald, der den Rohstoff liefere, von der Hand des Zimmermanns, der das Werk aufrichte, von getäfelten Stuben, deren Wände keinen Spalt aufwiesen und außen von Lauben umzogen seien. Ist damit die Art des Holzwerkes klar umschrieben? Leider nein. Vielleicht weiß der Leser nicht, daß es drei Holzbauweisen im Norden Europas gibt, den Blockbau, den Fachwerkbau und den Stab-, beziehungsweise Mastenbau. Sie sind sehr verschieden von einander. Davon später. Es wird sich zunächst darum handeln, unabhängig von Venantius Fortunatus festzustellen, ob sich vielleicht für die Rhein- und Moselgegend auf Grund irgend welcher Anzeichen eine bestimmte der drei Bauarten nachweisen läßt. Sehen wir zu.

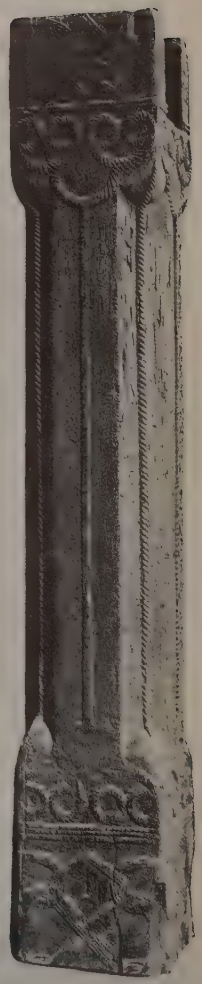
Der Blockbau verwendet die Stämme des Nadelwaldes unmittelbar, indem er die Baumwalzen wagrecht so übereinanderschichtet, daß zwischen ihnen kein klaffender Spalt bleibt. Das geschieht gern durch Aushöhlung des oberen Stammes so, daß die Rundung des unteren Balkens in diese Höhlung eingreift, überdies wird durch Moos in der Dichtung nachgeholfen. Die Stämme überkreuzen sich an den Ecken, wodurch das liegende Quadrat der Wände — bei gleicher Länge der Baumwalzen — in sich Standfestigkeit bekommt. Über die Dachbildung, die Venantius Fortunatus nicht erwähnt, soll hier zunächst nicht gesprochen werden.

Wie stellen wir nun fest, ob diese Bauweise in den Gebieten an Rhein und Mosel im 6. Jahrhundert n. Chr. üblich war? Sind dort alte Bauten aus dieser Zeit erhalten? Nein[1]. Ist die heute in jener Gegend übliche und glücklicherweise noch

[1] Vgl. dazu W. Schultz, Das germanische Haus in vorgeschichtlicher Zeit, 2. A. 1923 (Mannus-Bibl. 11). Ich kann im vorliegenden Zusammenhange vom Gruben- und Dachhause selbstverständlich absehen.

3. MICHELSTADT (ODENWALD), RATHAUS





4/5. HITTERDAL UND AAL: KIRCHENTÜREN IN HOLZ / 6. HOLZPFEILER AUS WINDISCH-MATREI, INNSBRUCK, FERDINANDEUM

immer im Gebrauch befindliche Holzbauweise die des Blockbaues? Nein. Mit diesen beiden sicheren Verneinungen ist leider noch gar nichts Entscheidendes erreicht: Trotz des heute nicht mehr vorkommenden Blockbaues könnte dieser doch im 6. Jahrhundert an Rhein und Mosel verwendet worden sein.

Die heute im deutschen Kerngebiet herrschende Holzbauweise ist der Fachwerkbau. Er ist zum Teil Zimmermannsarbeit und verwendet meist nicht den Nadel-, sondern den Laubwald. Auch sind die Wände nicht so gefügt, daß des Zimmermanns Hand einen klaffenden Spalt lassen könnte, sondern es hat dabei noch ein zweiter Handwerker seine Hand im Spiel, sei es der Korbflechter oder Maurer oder ein anderer. Die Wände des Fachwerkbaues stellen nämlich kein Holzmassiv, sondern einen Gerüstbau dar, wobei in Abständen aufgerichtete Balken (Ständer) durch liegende Balkenstücke (Riegel) auseinander gehalten werden. Dadurch entstehen Fächer, die eben bald mit Flechtwerk, heute zumeist durch Ziegelmauerung, ausgefüllt werden. Kann Venantius Fortunatus diese Bauweise meinen? Die Antwort ist nicht bejahend. Es würde mir nicht möglich sein, seine Worte, wie ich es oben für den Blockbau getan habe, für den Fachwerkbau anzuwenden.

Die dritte nordische Holzbauweise, der Stab-, beziehungsweise Mastenbau kommt für das 6. Jahrhundert nicht in Betracht, weil sie erst später von den normannischen Wikingern im Anschluß an ihren Schiffbau erdacht und erst mit deren Niederlassung an der nordfranzösischen Küste auf das Festland übergegriffen haben dürfte[2]. Ein Mittelding aller dieser Bauarten, der Ständerbau mit liegend eingezogenen Brettern, ist wohl für Nutzbauten im ganzen Norden in Gebrauch, kommt aber wohl kaum für das städtische Wohnhaus in Überlegung.

Nun gibt es freilich einen Ausweg, der gestattet, aus dem Widerspruch, Venantius Fortunatus beschreibe Blockbauten, während sich heute im deutschen Kerngebiet nur Fachwerkbauten vorfinden, herauszukommen, wenn man nämlich annimmt, daß der Fachwerkbau erst nach dem 6. Jahrhundert deutsch wird, im 6. Jahrhundert aber noch der Blockbau üblich war. Wovon kann das abhängen? Gibt es Möglichkeiten, die dafür sprechen? Wir müssen zur Beantwortung dieser Fragen etwas weit ausholen.

Im allgemeinen kann gelten, daß der Blockbau heute im Osten, der Fachwerkbau dagegen im Westen verwendet wird. Man kann eine schwankende Grenze im norddeutschen Kolonialgebiete ziehen. Die Slawen bauen heute im Block-, die Deutschen im Fachwerkverbande. Danach wäre die Sache kurz entschieden. Da die Deutschen doch wohl die Holzbauweise des Kerngebietes in die neuen Siedlungen mitbrachten,

[2] Vgl. übrigens dazu jetzt meinen Beitrag zu With, Typologie der Baukunst, I.

so wäre erst recht am Rheine Fachwerkbau zu erwarten. Aber war das auch vor der deutschen Landnahme im Osten, also vor dem 12. Jahrhundert so? Haben wir mit dieser Überlegung nicht vielleicht nur eine Bestimmung dafür erhalten, daß der Übergang vom Block- zum Fachwerkbau vor dieser Zeit stattgefunden haben muß? Was ist dann, allgemein gefragt, das Ursprüngliche, der Block- oder der Fachwerkbau? Kann überhaupt die eine Bauart der andern gefolgt sein und gibt es dafür triftige Gründe? Gewiß, im allgemeinen darf man annehmen, daß der Blockbau die Werkart bei Nadelwald und Überfluß an Holz ist, der Fachwerkbau aber die sparsame Bauweise, wenn die Waldbestände sich lichten, außerdem Laubwald vorherrscht. Man sieht, hier hätte der geschichtlich forschende Pflanzenkundige mitzusprechen.

Wie steht es nun mit Westeuropa in dieser Hinsicht? Es gibt eine etwas jüngere Quelle als Venantius Fortunatus, den bekannten Beda venerabilis, der von einer schottischen Holzbauweise (mos Scotorum) spricht und sie näher als »de robore secto« kennzeichnet, aus zerschnittener Eiche. Das ist Fachwerk nicht nur wegen der Baumsorte selbst, sondern nach der Werkart des Zerschneidens. Die Nadelbaumstämme des Blockbaues werden nicht zerschnitten; wohl aber kann man in Eiche kaum anders als durch Zerschneiden des Stammes bauen. Freilich, die Slawen haben auch aus Eichenstämmen Blockbauten errichtet. Von reinen Ständerbauten sei hier nicht die Rede.

Wenn nun die Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß im deutschen Kerngebiete seit jeher Fachwerk verwendet wurde, kann dann die Lösung des Widerspruchs mit dem Gedichte des Venantius Fortunatus nicht vielleicht daran liegen, daß wir eine deutsche Übersetzung verwendet haben, von jemandem, der die verschiedenen Holzbauarten nicht genau auseinanderhielt und den lateinischen Urtext im Sinne des Blockbaues übersetzte. E. Klebel, der unten zu Worte kommt, meint: die Bauart könnte allein aus dem Worte »tabulata« hervorgehen. Tabula ist im Lateinischen jedes rechteckige Holzbrett. Ob man an die schmalen »stäbeähnlich« nordischen Hallen denken soll, läßt sich schwer genau sagen. Daß der Bau einer solchen Halle ähnelte, sei durch das Wort: »palatia«, Fürstensitz, Schloß, durch den Verweis auf die Höhe des Baues und durch die ringsherum laufenden Lauben gegeben. Bei Schultz: »Das germanische Haus in vorgeschichtlicher Zeit« seien die Fragen sehr gut zusammengestellt. Danach trete Blockbau nur einmal auf, und zwar zur Pölzung eines Brunnenschachtes. Alle andern Denkmäler zwängen dazu, an Bauten mit aufrechten, auf Schwellen sitzenden Holzpfosten zu denken, die mit Lehm und erst in späterer Zeit mit Holz verkleidet wurden. Die Beschreibung des Venantius

lasse also allein an einen Ständerbau denken, der als Vorstufe des vollentwickelten Mastenbaues (darüber unten) anzusehen sei. Ich verweise für den Ständerbau auf Abb. 1 und 2.

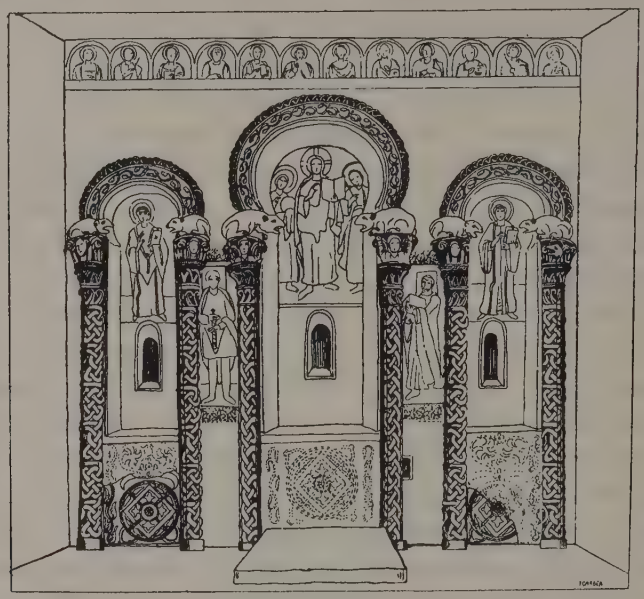
Mir will scheinen, daß wir bei dem Stadthause, das Venantius beschreibt, eher an einen Block-[1] oder Fachwerkbau denken sollten. Doch bleibt die Frage dieser Quelle gegenüber ebenso offen, wie anderen Schriftquellen, zum Beispiel auch den ältesten deutschen, gegenüber. Wenn man den Heliand liest, so empfindet man auf Schritt und Tritt, daß der Verfasser lediglich das Bauen in Holz in der Vorstellung trägt. Vielleicht wird ein Quellenbuch, wie wir es am I. kunsthistorischen Institute der Wiener Universität vorbereiten (wovon übrigens die nachfolgende Arbeit von E. Klebel eine Probe gibt), darüber Klarheit schaffen können.

Wir haben uns etwas lang bei der Aussage eines Romanen über die deutsche Bauart aufgehalten. Wer heute Deutschland bereist, bekommt noch immer Gelegenheit genug ähnlich zu urteilen, wie der Bischof von Poitiers, wenn er im Kerngebiet alte Rathäuser und im norddeutschen Besiedlungsgebiet die Hunderte von erhaltenen Fachwerkkirchen ins Auge faßt und diese Zeugen der letzten Jahrhunderte nicht ohne den Rahmen, in dem sie auftreten, der deutschen Klein- und Mittelstadt, beziehungsweise des Dorfes zur Kenntnis nimmt[2]. Er kann freilich ähnliche Erfahrungen in Nordfrankreich und England machen. Vielleicht wird die Wissenschaft einmal untersuchen, ob da als Ursache germanische Kolonisation, auf dem Festlande durch die Franken, jenseits des Kanals durch die Angelsachsen, vorliegt oder ursprünglich eine Südströmung (was aber gerade wegen des Verhaltens von Venantius Fortunatus nicht gut möglich scheint). Genug, wir wollen uns jetzt einmal eines der vielen Fachwerk-Rathäuser ansehen, die der eingehenden kunstwissenschaftlichen Bearbeitung noch harren, obwohl sie zum Besten gehören, was Wesen und Entwicklung des deutschen Geistes kennzeichnen kann. Ich gebe (Abb. 3) einzig das Rathaus von Michelstadt im Odenwalde, das zeitlich die Mitte hält zwischen der Beschreibung des Venantius und den nüchternen norddeutschen Fachwerkkirchen, überdies dem gleichen deutschen Kerngebiete angehört, wie die rheinischen Städte, denen das Gedicht des 6. Jahrhunderts galt.

Vom alten Holzbau der Deutschen ist sonst leider nichts erhalten, was dem Kunstforscher Anlaß zu längerem Verweilen böte. Immerhin sei versucht, für die Schnitzereien, die Venantius erwähnt, im Rahmen der ältesten Beispiele eine Vorstellung

1 In meinem Werke "Early northeuropean church-art and wood-architecture" (London, Batsford) wird man weitere Belege dafür finden, warum ich mit der Ausschaltung des Blockbaues vorsichtig bin. Vgl. auch unten. 2 Darüber ist eine Arbeit von A. Bruck im Fertigwerden.

zu geben. So ist der Holzpfeiler, Abbildung 6, aus Windisch-Matrei im Museum zu Innsbruck eines der wertvollsten Zeugnisse der alten verlorengegangenen Holzkunst, wie sie im Norden jenseits der Steinbaugrenze vorauszusetzen ist, bevor dort der Tierzierat voll zum Durchbruche kam. Der dritte Schlitten des Osebergschiffes (Abb. 6 zu S. 27) und andere Einzelheiten dieses Fundes geben dafür Anhaltspunkte genug. Doch sehen wir zunächst das süddeutsche Denkmal an. Der Pfeiler ist aus dem vierkantigen Block dadurch entstanden, daß Kopf und Fuß blieben und



7. Mals, Ostwand der Benediktinerkirche

nur der Schaft an den Ecken abgefaßt ist, wobei kugelige Übergänge vermitteln. Uns beschäftigt mehr der Zierat. Es ist der, den wir mit Vorliebe vom Mittelmeer herleiten und bald gotisch, bald longobardisch, bald kroatisch nennen. Wie dieses mehrstreifige Bandgeflecht im europäischen Norden das ebenso mehrstreifige, aber in der Bewegung ausweichende Band abgelöst hat, das wissen wir noch nicht; möglich, daß hier wie später im Tierornament eine asiatische Strömung vordringt, die über Syrien und Byzanz auch nach dem Mittelmeere — dort aber zweistreifig — durchbricht. Ich habe dafür Belege in meinem »Altai-Iran« gegeben und komme darauf in meinem Asienwerke zurück. Jedenfalls hat der europäische Norden mitgewirkt, aber an der immer wiederkehrenden Dreistreifigkeit, wie wir sie auch

an unserem Pfeiler oben und unten sehen, festgehalten. Niemand gibt sich die Mühe, diese Sachlage genauer anzusehen, man redet lieber nach, was Cattaneo einst vorgebracht und Zimmerman und andere über den Einfluß der Metalltechnik irreführend dazugefügt haben. In Wirklichkeit ist für die longobardischen und kroatischen Beispiele der Holzbau der Germanen und Slawen maßgebend gewesen, von dem der Pfeiler in Innsbruck ein wenn auch aus späterer Zeit erhaltener Beleg ist. Wir sehen am Kopf die eine Raute durchsetzende Viereckschlinge und ebenso am Fuße ein reicheres Geflecht. Über diese Dinge wird ausführlicher in meinem Werke »Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst« gehandelt werden. Auf dem deutschen Boden Tirols ist auch ein Denkmal gefunden, das jenen engeren Zusammenhang dieses Südgebietes mit dem hohen Norden beweist, den wir für die Annahme brauchen, daß lediglich die Art des nordischen Holzgebietes mit der longobardischen und kroatischen Kunst nach dem Süden vorstößt und sich dort mit der vom Osten nach dem Mittelmeer gelangenden iranischen Art begegnet. Das sind die in Mals entdeckten Stukkaturen, die Ginhart bereits im Band II der »Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung: Kunde, Wesen, Entwicklung«, Seite 195 f. ausführlich besprochen hat. Ich wiederhole hier nur Abbildung 7 und stelle daneben Türen der norwegischen Stabkirchen, Abbildung 4 und 5. Die Altarwand von Mals ist karolingisch, die Holztüren gehören dem späteren Mittelalter an. Trotzdem wird der Typus im Norden unter asiatischem Einfluß entstanden und nach dem Süden auf dem Wege der Ausbreitung vorgedrungen sein.

JOSEF STRZYGOWSKI / DIE IRISCH-ANGELSÄCHSISCHE BLÜTE IN BEDAS ZEIT

Was in dem Buche »Ursprung der christlichen Kirchenkunst« für die Gesamtheit der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst versucht wurde, soll hier für den westlichsten Teil der ganzen Bewegung nochmals nachgeprüft und ergänzt werden. Bewährt es sich auch in England, was wir vom Ganzen der christlichen Kunst gesagt haben, daß ihre Anfangsentwicklung nur verstanden werden könne, wenn man erstens den Gesichtskreis viel weiter spannt als bisher, ferner die Kunst der Gemeinde von der der Kirche und des Hofes trennt, vom örtlichen Nebeneinander in der Kunst des Ostens und Nordens eine Ahnung hat und sehr scharf auf das Verhältnis von bildloser und darstellender Kunst achtet? Ich möchte die Probleme in einer Aufeinanderfolge durchsprechen, die mir zu verbürgen scheint, daß dabei wichtige Fragen nur schwer übersehen werden können. Freilich wird man in den meisten Fällen die Fragestellung an sich für das Belangreiche ansehen müssen, die Beantwortung lediglich als einen anregenden Versuch. Beda starb 735.

I. Denkmalkunde. Wer alle die ausgezeichneten Arbeiten der in englischer Sprache schreibenden Forscher über die frühchristliche Kunst in Irland, Schottland und England bis zu dem großen Werke von Baldwin Brown »The arts in Early England« durchgeht, findet überall das gleiche Gefühl der Unsicherheit in der Beurteilung einer Kunst, die sich mit Rom nicht in Zusammenhang bringen, mit diesem üblichen Schlüssel nicht verstehen läßt. Da aber der Gesichtskreis der heutigen Forscher für den Vergleich im Rahmen der altchristlichen Kunst noch immer etwa mit Syrien und den hellenistischen Großstädten abschließt, wie in meinen Arbeiten bis 1902 etwa — schon die Mschattaarbeit 1904 geht neue Wege — so ist es begreiflich, daß eine Lösung bisher unmöglich war. Baldwin Brown, der im zweiten und fünften Bande seines großen Werkes gerade die Zeit behandelt, auf die es mir ankommt, hat mit unendlicher Geduld und Sorgfalt alle Fäden gesammelt; sein Nachweis, daß Rom nicht maßgebend sei, dürfte allgemein überzeugen. Das aber ist eine negative Feststellung. Ich brauche nur die Arbeiten der letzten Jahre, die ich im Ursprungsbuche zusammenfaßte und die Eindrücke meiner Reise durch England von 1920 anzuschließen, um den Versuch einer positiven Beantwortung der Frage nach Wesen und Ursprung der christlichen Kunst Englands in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends wagen zu können. Vor allem müssen die Denkmäler der angelsächsischen Zeit festgestellt werden.

Bezüglich der Baudenkmäler Altenglands wird zunächst einmal die Hoffnung ausgesprochen werden müssen, daß solche aus der angelsächsischen Zeit — so komisch es auch klingen mag — überhaupt erst als erhalten anerkannt werden. Nimmt man das grundlegende Werk über die Kunst des Mittelalters von Dehio und Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« von 1892 in die Hand, so wird man erstaunt sehen, daß darin (I, S. 280) die erhaltenen angelsächsischen Bauten als untergeordnet weggelassen und nur die lateinischen Quellen ausgewertet sind. Es ist also noch gar nicht lange her, daß man sich überhaupt zusammenfassend mit den Tatsachen dieses Kunstkreises beschäftigt. Dieses Verdienst gebührt Baldwin Brown. Er hat die »Ecclesiastical architecture in England from the conquest of the Saxons to the norman conquest« 1903 so eingehend behandelt und zum Schluß einen Katalog und eine Karte der saxon churches aufgestellt, daß eine Lücke wie die bei Dehio und Bezold nicht mehr denkbar ist. Seither erst wird man bei jeder Neubearbeitung der christlichen Kunstentwicklung mit der örtlichen Gruppe »England« für das erste Jahrtausend als einer sicheren Schicht in einem ähnlichen Sinne rechnen, wie ich solche Schichten in Ägypten, Kleinasien, Mesopotamien und Armenien nachwies und früher schon Vogüé für Syrien. Damit ist freilich noch nicht viel geschehen. Die denkmalkundliche Grundlegung des Faches verlangt neben der Richtlinie »Ort« unbedingt auch noch die Bestimmung der zweiten Richtlinie »Zeit« und da steht es nun um die angelsächsischen Bauten nicht besser als etwa in Kleinasien, wo kaum ein Denkmal sicher datiert ist. Auch in England hat Baldwin Brown nur mit allen möglichen fachmännischen Verfahren, das heißt durch Vergleich, nicht auf philologisch-historischem Wege feststellen können, daß wir eine bestimmte Gruppe dem 7. Jahrhundert, beziehungsweise der Zeit des Beda zuweisen können.

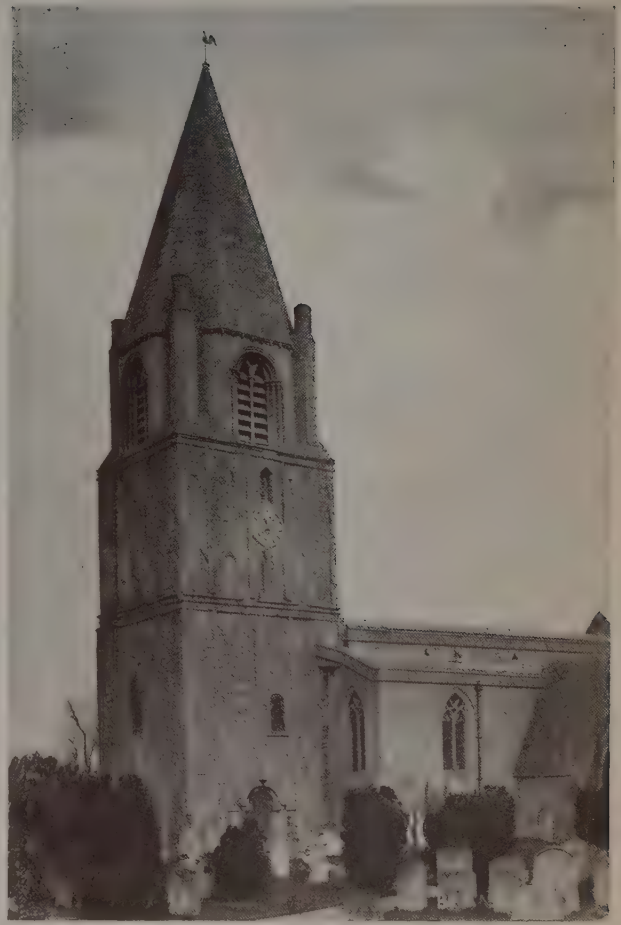
Nicht viel besser steht es im Gebiete der Bildnerei. Dem schwierigen Nachweis einer frühen angelsächsischen Baublüte tritt an die Seite der Kampf um die Anerkennung der Entstehung in Bedas Zeit für die wichtigsten Bildhauerarbeiten, die in Nordengland erhalten sind, die Kreuze von Bewcastle, Ruthwell und Hexham. Weil dadurch die ganze von Rom aus aufgestellte Chronologie nicht zu Recht bestehend erwiesen würde, werden diese außerordentlich wichtigen Denkmäler immer wieder in ihrer Zugehörigkeit zur ersten Blüte der nordischen Kunst in christlicher Zeit verdächtigt. Nun ist es aber einer der wichtigsten Grundsätze einer voraussetzungslos wissenschaftlich arbeitenden Fachforschung, daß die für einen Ort aufgestellte Chronologie nicht ohneweiters auf einen andern Ort übertragen werden darf. Was hat es Kämpfe gekostet, um die Datierung der christlichen Denkmäler des

Ostens freizumachen von der üblichen mechanischen Übertragung des römischen Maßstabes auf sie. Man denke dabei nicht an die römischen Theologen — die sind unverbesserlich —, erinnere sich vielmehr des prachtvollen Schauspieles, als Sir William Ramsay gegen meinen frühen Ansatz der Kirchen im zentralen Kleinasien im »Athenäum«, Nr. 3968 (1903), Seite 656f., Stellung nahm und dann, belehrt durch eigene Ausgrabungen, im »Expositor« IV (1907) und dem Buche »The Thousand and one churches«, den frühen Zeitansatz anerkannte. Solche Entscheidungen sind nicht nur für den Osten der christlichen Welt, sondern ebenso für ihren Westen, England, zu treffen. Erkennt man an, daß die genannten irisch-schottischen Steinkreuze aus dem 7. bis 8. Jahrhundert stammen, dann muß die Kunstgeschichte von heute völlig umgearbeitet werden, weil eben wie im Osten ganz neue Entwicklungsmöglichkeiten damit ausgelöst werden.

Für das Bewcastle Cross erfuhr ich erst an Ort und Stelle, nicht durch die Literatur über das Kreuz, daß ein äußerer, sehr überraschender Anlaß vorliegt, das Kreuz im Alter hoch hinaufzusetzen: die unmittelbare Nähe eines mächtigen römischen Castells, das zum mindesten für die Siedlung, in deren Nähe das Kreuz errichtet wurde, jede Möglichkeit einer frühen Datierung zuläßt. Wenn man nun von philologischer Seite hört, daß kein Grund vorliege, an dem historischen Teil der Inschrift, die den Stein um 670 geschaffen erscheinen läßt, zu zweifeln, dann nimmt man das als Anregung, erst recht fachmännisch an die Frage der Zeitstellung heranzutreten[1]. Die Anerkennung des hohen Alters der drei Hochkreuze wäre trotzdem vielleicht unerreichbar, wenn Altengland seine Ansprüche wirklich nur auf diese Hochkreuze und die alten Baureste stützen wollte. Nun gibt es aber eine Kunstgruppe, die ganz unzweideutig beweist, daß in dem Landstreifen zwischen Irland—Jona und Northumberland—Lindisfarne, also gerade in dem Gebiete, in dem diese Kreuze stehen, überdies gerade in der Zeit des Beda eine einzigartige Kunstblüte bestanden hat. Das sind die irisch-angelsächsischen Handschriften, wie das Lindisfarne-Evangeliar, das Book of Kells, das Book of Durrow usw. An ihrem im Rahmen der frühchristlichen Kunst hohen Alter kann glücklicherweise kein Zweifel sein — auch für solche, die sich nur auf die unfachmännischen philologisch-historischen Methoden verlassen. Jedes Handbuch der Kunstgeschichte gibt darüber Aufschluß, daß, um nur das Wichtigste anzuführen, das Lindisfarne-Evangeliar für den Bischof Eadfrith (698—721) geschrieben ist. Damit erst ist für viele jene sichere denkmalkundliche

1 Inzwischen ist 1923 wieder ein Einspruch gegen den frühen Zeitansatz von J. K. Hewison, »The romance of Bewcastle cross«, erhoben worden. Dalton, »East christian art«, 1925, bleibt trotzdem beim 7. Jahrhundert.

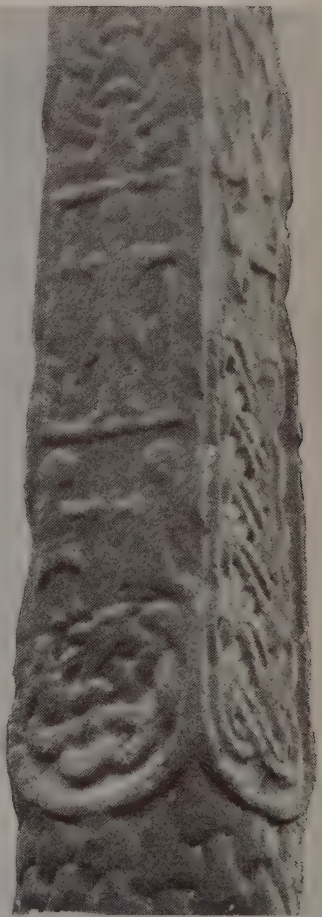
1. EARLS BARTON, TURM



2. BARNAK, TURM

3. HOPE (DERBYSHIRE):
HOCHKREUZ: UNTERER TEIL

4. MONKWEAREMAUTH, STEINBALUSTER
(AUFNAHMEN A. GARDNER)



5. GOTSFORTH (CUMBERLAND)
HOCHKREUZ: SCHAFT

Grundlage gewonnen, auf die hin die fachmännische Bearbeitung der ganzen Gruppe beginnen kann. In Wirklichkeit muß es der Kunstforschung darauf ankommen, sich im Wege des fortgesetzten Vergleiches eigene sichere Grundlagen zu legen. Darauf soll die vorliegende Arbeit näher vorbereiten.

II. Wesensbetrachtung. Ob ich nun in den angelsächsischen Kirchenresten arbeite, an den Hochkreuzen oder an den Handschriften aus der Zeit des Beda, immer habe ich den Eindruck, einer Kunst gegenüberzustehen, die anders geartet ist, als ich sie irgendwo sonst im Gebiete des Erdkreises finden kann. Sie ist vor allem nicht ein unbeholfener Abklatsch der Kunst von Rom oder Byzanz, sondern, gerade an diesen beiden Kunstmittelpunkten gemessen, ebenso eigenartig wie die Reste von Bauten, Bildwerken und Malereien, die ich in Vorderasien aus altchristlicher Zeit nachweisen konnte. Der im Gebiete des (von Rom aus gesehen) fernen Ostens Erfahrene fühlt sich hier im fernen Westen durchaus in einem nahverwandten Kreise. Es wird geradeso wie im Osten darauf ankommen, dieses Sonderwesen auch im Westen zu erfassen. Das kann nur im Wege der planmäßigen Wesensforschung geschehen, die zugleich planmäßig vergleichend vorgeht. Von vornherein aber wäre wohl darauf aufmerksam zu machen, daß die beliebte Art, Machtzentren wie Rom oder Byzanz zu Ausgangspunkten eines bestimmten rein künstlerischen Wesens zu machen, von vornherein verdächtig sein sollte, weil es eher glaublich erscheint, daß solche auf Inszenierung von Hof, Kirche und akademischer Bildung losgehende Brennpunkte nicht zugleich auch die Schöpfer jener künstlerischen Werte sind, die sie in den Dienst ihrer Machtaufmachung stellen. Vielmehr ist der Boden von abgelegenen, für sich bestehenden Gebieten viel eher geeignet, eigene Werte hervorzubringen als die Residenzen, die wie Schwämme alles aufsaugen, was sie für die Zwecke ihres Aufmachungsbedürfnisses irgend erreichen können. Ich muß die Wesensbetrachtung hier auf einige wenige Beispiele beschränken.

1. Rohstoff und Werk. Wir können in England und in der Baukunst zweifellos mit einer breiten Schicht von Denkmälern aus dem 7. und 8. Jahrhundert, der Zeit also rechnen, in der der im Norden übliche Holzbau zum Teil bereits, wenigstens in England, zurückgedrängt worden zu sein scheint durch eine Art Steinbau, der ebenso wie an den Stupenzäunen in Indien oder schon im griechischen Tempel noch deutliche Spuren des vorausgehenden Holzbaues erkennen läßt. Wie wir in Griechenland und Indien die Kunst vor den Persern, beziehungsweise vor Asoka aus den späteren Steinbauten erschließen, so ist das auch in England möglich. Vor allem zeigen die für die altenglische Baukunst so bezeichnenden

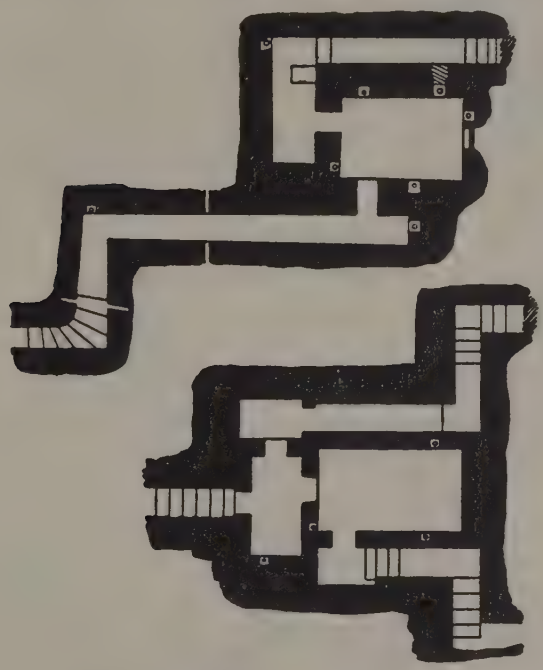
Türme in vielen Fällen noch das alte Holzwerk in Stein übersetzt. Das beste Beispiel in Earls Barton (Abb. 1)[1] verblüfft den, der den Turm von weitem für einen ausgesprochenen Holzturm gehalten hat, in der Nähe durch die Tatsache, daß in diesem Bau aus Steinbalken mit einer Füllung von Gußmauerwerk ängstlich geradezu die alte Gestalt des Holzwerkes beibehalten erscheint. Mag der Turm auch erst der jüngeren angelsächsischen Zeit angehören, so ist er doch als Typus der glänzendste Zeuge des Ursprunges der einheimischen Kirchenkunst in England. An ihm sind auch die Schmuckformen nachweisbar, die zu allen Zeiten für den Holzbau kennzeichnend sind: das Würfelkapitell und der gedrechselte Knauf, beziehungsweise Baluster (Abb. 4). Wir finden beide im angelsächsischen England ebenso wie in Skandinavien, Georgien, Armenien und bei den Longobarden in Oberitalien. Der ganze Norden muß im wesentlichen bei Aufrichtung von Räumen auch noch in christlicher Zeit als vom Holzbau ausgehend vorgestellt werden. Es verwundert den Leser dann durchaus nicht, wenn er bei Beda liest, daß »nach schottischer Art« bauen heißt, in Holz bauen.

Das Holzwerk kann aber nicht die einzige Bauweise der Iren und Angelsachsen in frühchristlicher Zeit gewesen sein. Die erhaltenen »Krypten« der verschwundenen angelsächsischen Kathedralen von Hexham und Ripon (Abb. 6) weisen so sauberen Steinschnitt auf, das Gefüge ist derart aus langer Übung entstanden, daß mit diesem zweiten Einschlag in der altchristlichen Baukunst Englands entschieden gerechnet werden muß. Wie wäre es sonst auch möglich, daß ganz gegen die Einschätzung von Dehio und Bezold beachtenswerte angelsächsische Kirchen nicht nur aus den Nachrichten römisch gefärbter lateinischer Quellen bekannt, sondern im Original erhalten sind. Die Holzbauten sind alle verschwunden — Greenstead gehört wohl einer jüngeren Zeit an; nur der Zufall oder systematische Ausgrabung kann, wie in Skandinavien (Hemse oder Oseberg), noch Reste zutage fördern. Vorläufig müssen wir uns an die Steinbauten halten, die nicht nur Holzbauten nachahmen, sondern auch selbständige, eigenartig über die römischen Handwerksüberlieferungen hinausgehende Züge deutlich hervortreten lassen.

Bauen heißt in der christlichen Kunst einen Innenraum für Versammlungen und das Opfer im Hause Gottes herstellen. So lange man am üblichen Holzbau festhielt, also an Geschlechter, nicht an die Ewigkeit dachte, blieben die einheimischen Werkarten in Gebrauch. Sobald man aber zum Stein überging und für die Ewigkeit zu bauen anfing, trat die Wölbung und als bestimmendes Merkmal

[1] Daneben rechts abgebildet der Turm von Barnak (Abb. 2), der ähnliche Voraussetzungen aufweist.

das Wachstumsempfinden, die beide schon im Holzbau nachweisbar sind, in den Vordergrund. Daß man in England in der Zeit Bedas zu wölben verstand, bezeugen die unterirdischen Räume von Hexham und Ripon. Sie bestehen beide aus einem rechteckigen, tonnengewölbten Hauptraum und einem Vorraum im Westen vor der Schmalseite, der in Ripon mit einer querliegenden Vierteltonne



6. Ripon (oben) und Hexham (unten): Grundrisse

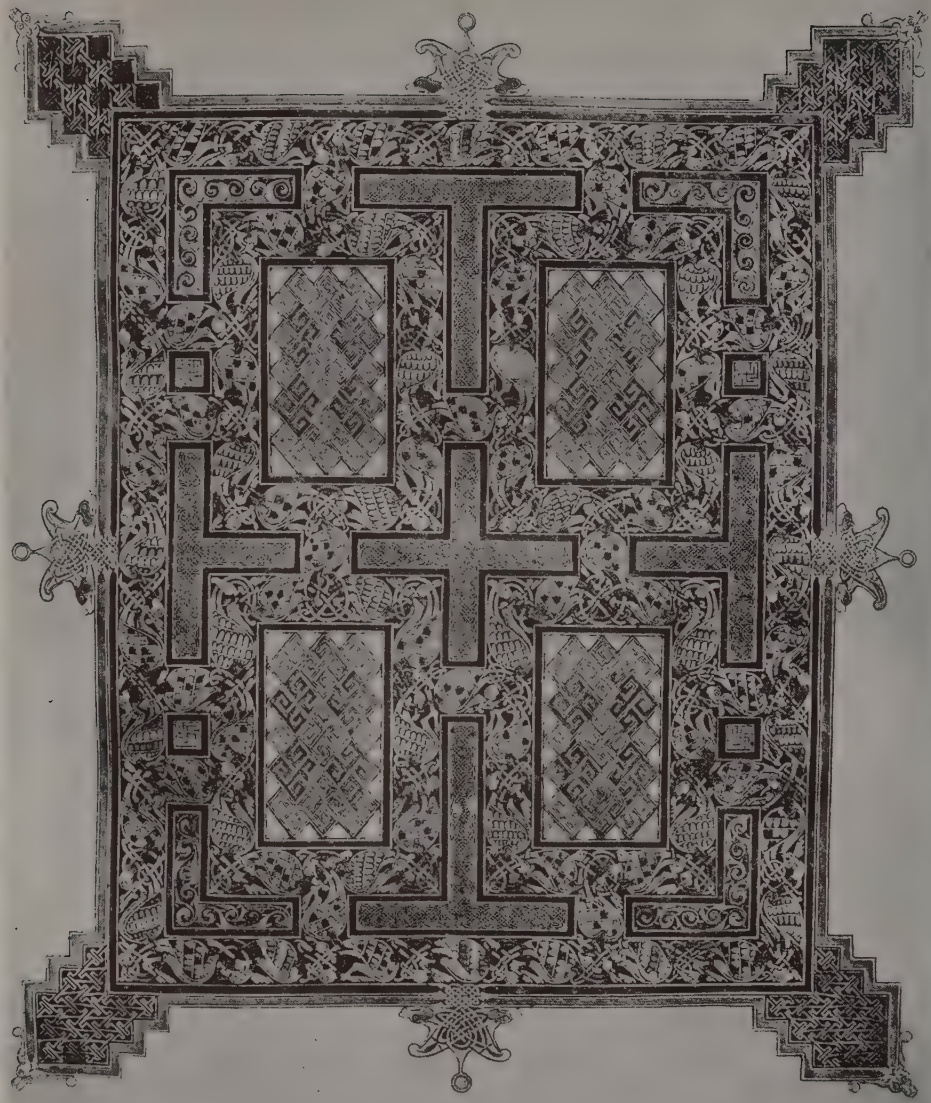
überwölbt ist (Abb. 6). In Hexham ist neben der Wölbung vor der Südtreppe die Decke aus im Winkel gegeneinander gestellten Steinplatten gebildet. Diese an kleinen, unterirdisch erhaltenen Räumen nachweisbaren Tatsachen sind hoch bedeutsam und viel zu wenig beachtet. Denn schon hier wie später angesichts der vielen normannischen und »gotischen« Kathedralen, die bei allem Aufwand an Mauern und Stützen doch gegen alles Erwarten auf diese Vorbereitung kein Gewölbe legen, entsteht die Frage, ob wir wirklich berechtigt sind, Unvermögen und Ängstlichkeit als Grund dieses Ausweichens im letzten Augenblick anzu-

sehen oder ob es nicht vielmehr gewisse nordische Gewohnheiten waren, die einerseits den Übergang zur Wölbung an Stelle der Holzdecke vereitelten und anderseits die Freude am Häufen ungeheurer Steinmassen erklären. Die Normannen haben noch in Palermo, wo ihnen die byzantinische Kunst völlig zur Verfügung stand, am Holzdach festgehalten.

Man könnte ja ebensogut bei den Handschriften sagen, die Zeit Bedas wäre nicht imstande gewesen, Handschriften in der Art auszustatten, wie es in Rom und Byzanz in Aufnahme kam und dann zur Zeit Karls des Großen auch im europäischen Westen üblich wurde: mit Darstellungen der biblischen Szenen nämlich. Es finden sich im Lindisfarne-Evangeliar Bilder der Evangelisten (Abb. 7), deren Herübernahme aus griechischen Vorlagen außer allem Zweifel steht, in den andern Handschriften sieht man Evangelisten und biblische Szenen, die ähnlichen Ursprung haben. Alle diese Menschengestalten aber sind in den Stil des Kalligraphen übersetzt, der die alten Gewohnheiten seiner nordischen Heimat überhaupt erst auf den neuen, vom Süden, beziehungsweise Osten übernommenen Rohstoff, das Pergament, und die neue Werkart, das Schreiben, umstellen mußte. Die Hochkreuze zeigen, daß sich die Steinmetzen viel rascher in die neue Kunstart, die Darstellung menschlicher Gestalten, hereinzufinden wußten (Abb. 3, 5). Es ist wichtig, festzustellen, daß wohl auch an ihnen, wie in den Handschriften, einheimische Hände tätig sind, nicht römische, wie an den Denkmälern der vorhergehenden Zeit. Die Kunst ruht jetzt auf volkstümlichem Boden, das ist das Entscheidende der christlichen Bewegung. Wie im Orient, bringt das Christentum auch in England die Kräfte zur Geltung, die nicht im Dienste einer fernen Macht, Roms, schufen — nur für die Basiliken und ihren Schmuck an kostbaren Rohstoffen mußten die Handwerker aus Gallien und Italien mitgebracht werden —, sondern eben die Bevölkerungsschichten, die bisher für den täglichen Bedarf an Schmucksachen, dann im Haus-, Tempel- und Grabbau tätig waren. Es vollzieht sich eben hier im fernen Westen das gleiche Schauspiel, wie ich es für den Osten nachgewiesen habe und im vorliegenden Buche für den europäischen Norden, das Festlandsgebiet sowohl wie für Skandinavien belegen will.

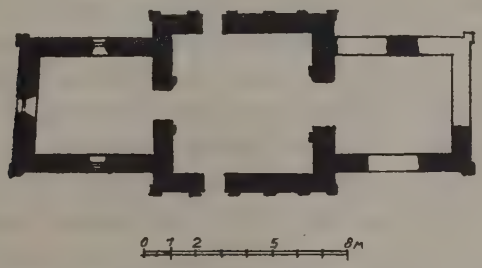
2. Gegenstand (Zweck). Was wir an Bau-, Bild- und Malwerken der Zeit des Beda erhalten haben, dient dem christlichen Glauben. Von den Werken, die die römische Kirche, um sich in England wirkungsvoll aufzumachen, geschaffen hat, ist leider nichts erhalten. In den noch vorhandenen Resten der einheimischen Kunst aber gewinnt man den Eindruck, daß es sich um freie Kunstübung, nicht um die Erfüllung eines kirchlichen oder sonst eines Machtwillens handelt. Es

7. LINDISFARNE-EVANGELIAR: DER EVANGELIST MATTHÄUS



8. LINDISFARNE-EVANGELIAR: SCHMUCKSEITE

ist noch kein unvölkisches Dienen in den Schöpfungen der Kunst; von Werk zu Werk merkt man, daß die Iren und Angelsachsen Rom gegenüber ihre eigenen Wege gingen. Die Zeit Bedas muß kulturell noch nicht zwangsläufig gewesen



9. Barton-on-Humber: Holzturm einer Steinkirche nachgebildet und Grundriß

sein, sonst würde die Kunst nicht mit der ihr eigenen Frische auftreten können. Im Bauen ist diese Unabhängigkeit wohl zunächst darin begründet, daß die hellenistisch-römische Basilika mit ihren drei durch Säulenreihen getrennten Schiffen in England zunächst keine volkstümliche Bedeutung gewinnt. So prunkend Vertreter dieses Typus auch von den römischen Missionären unter Aufwand der

größten Mittel in den Hauptorten ihrer Missionstätigkeit aufgerichtet wurden, bleiben sie doch vereinzelt.

Der Zweck ist eben hier von vornherein ein anderer; nicht die einzelnen großen Stadtkirchen geben den Ausschlag, sondern zahlreiche kleine über das ganze Land verbreitete Bauten, die den Gemeinden zugleich gegen Überfälle Schutz bieten und an sich geschützt sein wollen. Daher werden, wie die Nachrichten über die Gründung des Klosters Lindisfarne bezeugen, schon im Holzbau alle Verteidigungsmaßregeln getroffen, die man damals gewohnt war. Zu dieser Art Kirchenbau gehört im ganzen Norden ein mächtiger Turm, der in der Art alter indischer Klöster in bewohnbaren Stockwerken übereinander errichtet — nicht wie das Minare oder der italienische Campanile als Rufzeichen in die Höhe schießend — öfter die Mitte der ganzen Kirchenanlage bildet, ob sich diese nun in der Längsrichtung an ihn anschließt oder in Kreuzform um ihn herum legt. Ausgezeichnete Beispiele sind sowohl in England (Abb. 9) wie in Schweden dafür erhalten. Bisweilen kommt der Turm auch vor das Langhaus zu stehen. Von gegenständlichem Interesse sind auch die ältesten »Crypten« (Abb. 6), von denen ich nur Hexham und Ripon selbst besucht habe. Sie sehen eher wie Wohnzellen aus.

Die Hochkreuze sind ihrer sachlichen Bedeutung nach nicht alle, wie üblich, ohneweiters als Grabsteine anzusehen. Wie diese beschaffen waren, zeigen die Platten von Hartlepool, Clonmacnois usw., die man doch einmal mit solchen von nestorianischen Friedhöfen in Mittelasien vergleichen sollte[1]. Daneben bestehen im ganzen Norden — sie werden in Skandinavien noch im 11. Jahrhundert, mit Runen versehen, errichtet[2] — Denksteine, die mit dem Grabkult an sich nichts zu tun haben, eben nur Denkmäler sind. Die gleiche Beobachtung konnte ich vereinzelt in Armenien machen. Darauf habe ich schon in meinem Armenienwerke wiederholt aufmerksam gemacht, besonders Seite 257, 695 f. und 715 f. Dort steht zum Beispiel in Odzun noch ein Denkmal aus zwei quadratischen Schäften, vom Jahr 922 angeblich, aufrecht (Armenienwerk, II, S. 695 f.). Ganz gegen die armenische Gewohnheit an der Ostseite mit Streifendarstellungen, also mit Figuren übereinander, an der Nordseite aber mit Ornamenten überzogen, also ähnlich wie in Ruthwell und Bewcastle. Doch sind die biblischen Szenen nicht mehr in der Weichheit, die man an einzelnen altgeorgischen und altarmenischen Kirchen findet, gearbeitet, sondern flach und ohne jede eigene Art, die in den figürlichen Darstellungen der englischen Hochkreuze rein hervortritt. Auch in Odzun bestehen Zweifel, ob es

1 Mém. de l'acad. imp. des sciences de St-Pétersbourg, Ser. VII., Tome XXXVII. (1890), N. 7, 8. 2 Vgl. Plutzar, Die Ornamentik der Runensteine (kgl. vitterhets hist. och aut. akademiens handlingar. Stockholm 1924).

sich wirklich, wie man annimmt, um das Grab Ashot II. handelt. Die beiden Obelisken sind heute neben der Kirche in zwei durch Stufen zugänglichen Bogen aufgestellt (Abb. 10). Möglicherweise gehören die beiden Pfeiler von Acre, die heute vor S. Marco in Venedig stehen — es wird unten noch von ihnen die Rede sein (Abb. 11) — in die Gruppe der paarigen Steindenkmäler, die hier als Typus in Rede stehen. Für Grabbauten dieser Art sind russische Kurgane zu vergleichen (Mat. po archeologij Kaukasa, II, Taf. VII).

Die Kalligraphen hatten gewiß die freie Wahl zwischen den römischen und östlichen Vorbildern, von denen noch zu reden sein wird. Eher dürfte man sie von seiten der römischen Missionäre zum Nachbilden der damals üblichen Art der griechisch-römischen Handschriften gedrängt haben, die durchaus des eigentlichen Schmuckes entbehrten und die Pergamente, wie einst die Papyrusrollen, mit illustrativen Darstellungen ausstatteten. Es ist nun bezeichnend, daß in allen irischen Handschriften der einfache, rein künstlerische Schmuck überwiegt. Schon die Einleitung der Handschriften durch die sogenannten Kanonesarkaden ist bezeichnend. Das älteste datierte Beispiel für diese Art besitzen wir im Rabulas-Evangeliar der Laurentiana von 586, im Johanneskloster von Zagba in Mesopotamien geschrieben. Aber auch die Folge von Evangelist und Initialblatt ist nur in armenischen und byzantinischen Handschriften völlig selbstverständlich, nicht in Rom.

Ein besonderes Interesse erregt gegenständlich das sogenannte Franks-cascet des Britischen Museums, von Runen umrahmte Flachschnitzereien in Walroßzahn, deren Gegenstände zum Teil der nordischen Sage, zum andern Teil der biblischen und der Geschichte von Rom und Jerusalem angehören. Ich habe schon 1904 geäußert, daß die letztere Gruppe von Darstellungen auf eine Weltchronik zurückgehen dürfte, wie ich eine solche mit Miniaturen auf Papyrus aus Alexandria 1905 veröffentlicht habe. Tatsache ist, daß Beda von einem kunstvollen kosmographischen Kodex erzählt, den Abt Ceolfrid von Wearemouth und Yarrow (690—716) dem König Aldfrid als Bezahlung für neuerworbenes Land gab.

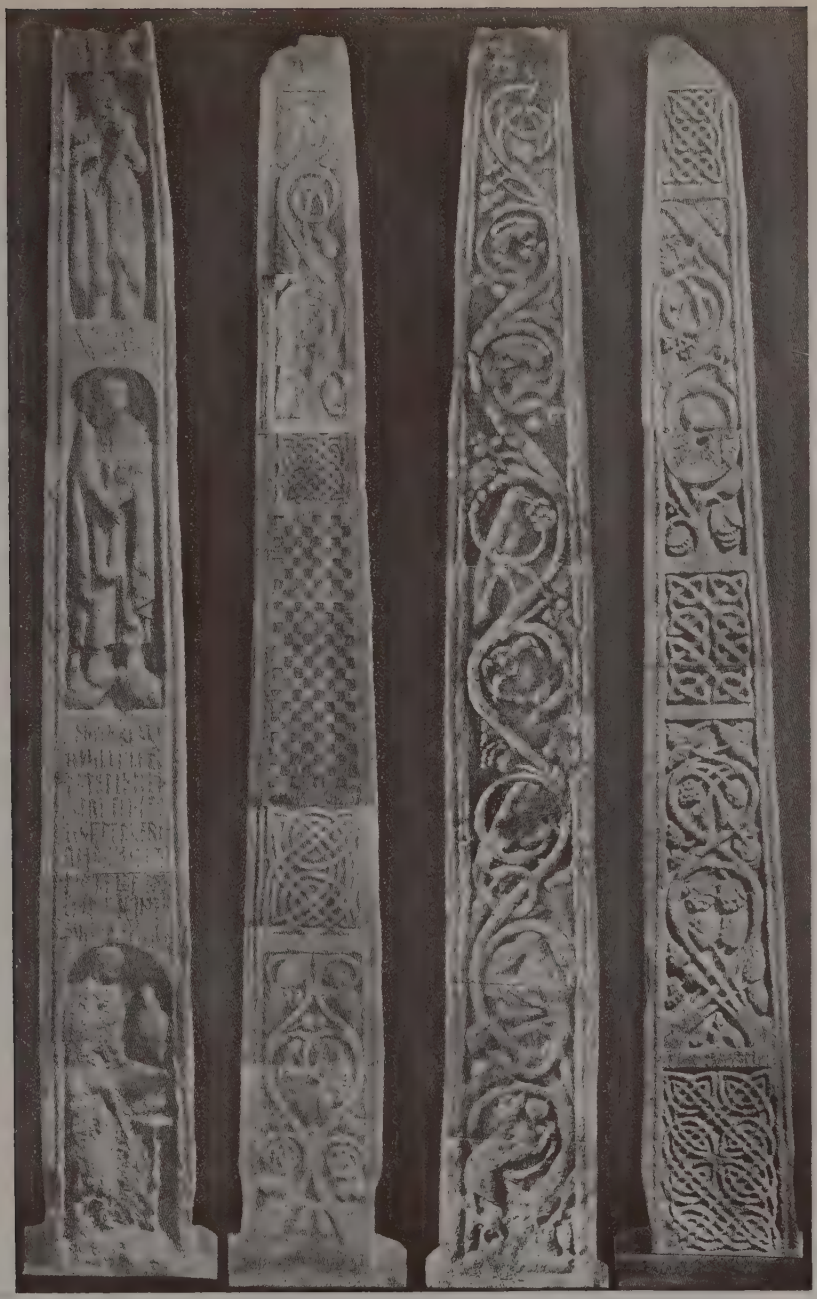
3. Gestalt. Der Künstler bedient sich gewisser Gestalten als Zeichen, die ihm geläufig und dem Beschauer bekannt sind, um eine anschauliche Verständigung zu ermöglichen. Rom suchte im Bauen für den Typus »Kirche« die dreischiffige holzgedeckte, das heißt hellenistische Basilika auch in England einzuführen. Hat das einheimische Christentum der britischen Inseln diese ihm fremde Gestalt ohneweiters übernommen und ihr nichts entgegengestellt? Ich habe in meinem Armenienwerke zu zeigen versucht, wie dort eine von Iran übernommene Gestalt in christlicher Zeit durch Freistellung und Vergrößerung zum Ausgangspunkt einer eigenartigen Ent-

wicklung wurde. Auch in Altengland liegt schon für die Zeit Bedas ähnlich eine von der Basilika abweichende Bauart vor. Sie hat natürlich nichts mit der armenischen Kuppel über dem Quadrat zu tun; doch scheint auch in England eine Herübernahme aus älteren einheimischen Voraussetzungen vorzuliegen: Der einschiffige Längsraum mit oder ohne Turm (Abb. 9, 20). Er ist als Schicht für das 7. Jahrhundert eine bemerkenswerte Tatsache. Bezeichnend ist überdies der rechtwinklige Chorraum und die Trennung desselben vom Gemeindehause durch vorspringende Wände oder Stützen. Man hat schon bei den Holzkirchen Schwedens aus ähnlichen Beobachtungen heraus auf ein Nachwirken des nordischen Tempels geschlossen. Wenn das wirklich der Fall wäre und das Christentum im Nordseekreise zunächst die Gestalt des alten heidnischen Tempels übernahm, dann wären zum mindesten Ansätze zu einer von Rom und seiner Basilika unabhängigen, den Nordländern bekannten Gestalt nachweisbar. Sie kommt um die gleiche Zeit wie in England als religiöses Gebäude auch in Armenien vor und ist später in der Provence und in Aquitanien zum Ausgangspunkt einer bedeutenden formalen Entwicklung geworden. Es frägt sich, ob England dafür nicht im Westen, wie Armenien und Mesopotamien im Osten, die Wege gebahnt hat. Im Zusammenhange mit dem Mittelturm scheint vielleicht schon in Bedas Zeit aus ihr der kreuzförmige Grundriß entstanden zu sein, für den freilich erst aus der Zeit nach Beda Belege erhalten sind. Alle diese einschiffigen Bauformen sind im Osten für die Christen der Ausgangspunkt der Kunst des Wölbens geworden. War das in England nicht der Fall? Unterirdische Wölbungen sind in Bedas Zeit da; in Monkwearemouth kommt auch das Kreuzgewölbe im Erdgeschoß des Turmes vor. Aber im übrigen läßt sich vorläufig nichts Bestimmtes sagen, auch darüber nicht, ob diese Spuren auf römische, einheimische oder östliche Zusammenhänge zurückzuführen sind.

Das Gestaltproblem spitzt sich im übrigen zu auf die Frage, woher die angelsächsischen Künstler die menschlichen Gestalten und die Schmuckmotive nahmen. Wenn sie nicht aus Rom kamen, wie schon Baldwin Brown nachwies, sind sie dann einheimisch oder ist es denkbar, daß noch andere Kunstkreise in Betracht kommen? Von den Schmuckmotiven wäre am ehesten zu erwarten, daß sie einheimisch sind. Es steht außer Zweifel, daß ein guter Teil des Gestaltenschatzes keltisch-irisch, ein anderer germanisch-angelsächsisch ist. Für die letzte Gruppe seien Abbildung 3, 5 die Hochkreuze von Hope und Gotsforth gebracht. Die Verflechtung, freilich im gegebenen Falle ohne die mehrfache Streifung der Bänder, ist dafür bezeichnend. Kreise und Diagonalen sind so ausgesprochen im kroatisch-longobardischen Sinne verwendet, daß sich jedes Wort erübrigt. Dazu die beiden

10. ODZUN: DENKMAL NEBEN DER KIRCHE

11. VENEDIG, S. MARCO: DIE BEIDEN ACRE-PFEILER



12. BEWCASTLE, HOCHKREUZ: ANSICHTEN DER VIER SEITEN

13. RUTHWELLCROSS: ANSICHTEN DER VIER SEITEN

zu einer Gruppe verschlungenen menschlichen Gestalten, die an die bekannten Porphyrgruppen von S. Marco erinnern, über die ich »Beiträge zur alten Geschichte«, II, 1902, Seite 105 f. gehandelt habe. Ich brauche hier nicht in weitere Einzelheiten einzugehen. Es bleibt ein beachtenswerter Rest, bei dem die Frage entsteht, ob die Motive zufällig von da und dort übernommen oder alle zusammen aus einer einzigen dritten Quelle stammen. Für diese Untersuchung kommen vor allem die bekanntesten der Hochkreuze und Handschriften in Betracht, die Ausstattung von Bauten möchte ich hier der Kürze halber lieber vernachlässigen.

Das Accakreuz von 740 gibt auf drei Seiten (Abb. 14) Weinranken, die in verknoteten Kreisen, beziehungsweise Spitzovalen aufsteigen und derart geometrisch umgebildet sind, daß die Ranke sich vollständig diesem Zwange unterordnet. Die hohe Schule dieser Art Schmuck habe ich an der Mschattafassade nachgewiesen, wo sie in allen Möglichkeiten von der naturnahen bis zur völlig naturfernen Art verfolgt werden kann. Auch die Ausstattung der Krönung des Accakreuzes mit Knopfreihen (rows of pellets) ist im Altai-Iranwerk, als im Osten mit Vorliebe verwendet, nachgewiesen. Eine Sonderuntersuchung über die Art des Accakreuzes wird von den Stuckverzierungen von Samarra, des syrischen Klosters (Abb. 15) an den Natronseen und der persischen Moschee von Nayin auszugehen haben.

Am Bewcastle Cross (Abb. 12) begegnen drei Weinrankenfelder, die in ihrem Aufbau an die Mschattafassade dadurch erinnern, daß die Stämme unmittelbar, das heißt ohne Vase, aus der Mitte oder den Ecken der Grundlinie entspringen. In der Verschlingung aber treten Züge zutage, die sich an einem bekannten Denkmal aus dem Kreise von Antiochia, an den Pfeilern von Acre in Venedig wiederfinden (Abb. 11). Freilich wird man bei einem Vergleich erkennen, daß der antiochenische Künstler sich von der östlichen Art stärker entfernt und der griechisch-römischen Art mehr nähert als der angelsächsische. Der Grund scheint sehr einfach: Angelsachse und Iranier verstehen sich als Angehörige des Nordens und fern von Rom besser als der an die Küsten des Mittelmeeres vorgeschobene Aramäer, der zwischen der iranisch-nordischen Naturferne und der griechisch-semitischen Naturnähe schwankt.

Unter dem Titel »Mehrflächigkeit« habe ich, »Altai-Iran«, Seite 204 f., afghanische und norwegische Beispiele von Holz- und Stuckarbeit gegenübergestellt und dann die Fragen der Durchbrucharbeit behandelt, beide als charakteristische Kennzeichen der Kunst der Nomaden und Nordvölker. Ordne ich in diesen Zusammenhang den »Nigg-stone«, ein slab-cross in Rosshire, ein, so werde ich zunächst an die Stelen denken, die, wie in Sigan-fu oder Armenien, als Denksteine oder Grab-

mäler in bisweilen mächtigen Dimensionen aufgestellt sind, dann aber vor allem die mehrflächige Art bemerken, die im Schmuck der beiden Seiten der Platte vorliegt und dann auch den durchbrochenen Bossenschmuck auf der einen Seite (Abb. 15); das Kreuz liegt, wie im Lindisfarne-Evangeliar (Abb. 8) farbig, so hier tastbar in einer Vorderfläche, der Grund erscheint tiefer. Er ist durch Ranken gefüllt, deren negative, im Grund übrig gelassene Reste zu runden und rautenförmigen Bossen umgebildet und mit im Tiefendunkel herausgearbeiteten Bandgeflechten überzogen sind. Man vergleiche damit etwa den Stuckfries im Deir es Surjani an den Natronseen in Unterägypten, den der Abt Moses von Nisibis im 10. Jahrhundert durch, wie ich glaube, iranische Stukkateure herstellen ließ. Man betrachte (Abb. 16), abgesehen von dem verwandten Geist des Ornaments, besonders den horizontalen Fries unten und die in der Mitte quergeteilten Bossen, die in die unteren Rankenbogen gelegt sind. (Dazu »Altai-Iran«, S. 208 f.)

In den Schmuckblättern der irisch-angelsächsischen Handschriften ist eine Eigentümlichkeit besonders auffallend. Die Rahmen zeigen sowohl in den vier Ecken wie noch öfter in den Achsen Ansätze (Abb. 8) — der Humanist würde sie für Akroterien erklären — die, soviel ich weiß, bisher noch weniger beachtet wurden als die Tatsache solcher Schmuckblätter überhaupt. Sollten Grabstelen, wie der Nigg-stone, dafür Vorbild gewesen sein? Zunächst für die gerahmte Fläche, ganz ausgefüllt mit Ornamenten? Man blicke auf Abbildung 17, den meines Erachtens aus Iran stammenden Mimbar von Kairuan mit seinen gerahmten Feldern. Aus solcher, in einem bestimmten Rohstoff und Werk ausgeführten, aus dem innersten Drange der Nomaden- und Nordvölker geborenen kunsthandwerklichen Voraussetzung wurde irgendwo in Westasien, wir wissen noch nicht wo, die neue Art der Schmuckkunst auf Pergament geboren, die wir aus den altenglischen Handschriften ebenso wie von späteren armenischen und byzantinischen erschließen müssen. Doch ist das Ursprungsgebiet ein anderes als für die merowingische Fischvogelinitiale, die bezeichnenderweise nicht auf England übergegriffen hat. Das ist der deutlichste Beweis der Unabhängigkeit des angelsächsischen Kreises vom fränkischen. Es bleibt die Frage: wo aber liegt nun das Ursprungsgebiet der reichen Schmuckkunst der angelsächsischen Handschriften aus Bedas Zeit: in der Heimat oder im Osten?

Hierauf scheint mir eben die Ausstattung des aus der nordischen Gesinnung überall selbständig auftauchenden »Rahmens« — er hat nichts mit dem architektonischen Abgrenzen der Südkreise zu tun — mit den eigenartigen Ansätzen

in den Ecken und Achsen ein Fingerzeig. Sie treten im Osten zugleich mit dem ⊓-förmigen Aufsatz auf, von dem in »Altai-Iran« und im Armenienwerke die Rede war. Man betrachte die armenische Miniatur (Abb. 18) und wird erkennen, daß es sich da um eine Schmuckkunst handelt, die wie die mittelbyzantinische ganz auf derartige Ausstattung eingestellt ist. Es wird nachzusehen sein, was ich darüber in meiner »Kleinarmenischen Miniaturenmalerei« sagen konnte.

Es fällt sehr auf, daß auf dem Bewcastle und Ruthwell Cross (Abb. 12, 13) neben dem Rankenschmuck Darstellungen auftauchen — in Bewcastle auf einer, in Ruthwell auf zwei Seiten, die, wenn sie auch nichts mit Rom zu tun haben, um so mehr an die Sarkophage von Ravenna anklingen und aufs engste, wie ich schon in meinem Armenienwerke ausführte (II, S. 720), zusammengehen mit jenen alten Flachbildern, die bisweilen an armenischen und georgischen Kirchen ebenso überraschen, wie in angelsächsischer Zeit in England. Vielleicht wächst hier aus dem gleichen aramäischen Stamm, in dem das hellenistische Kleinasien und das semitische Mesopotamien in eine Einheit zusammenlaufen, ein Zweig nach dem Westen, wie ein anderer nach dem Osten gegangen war. Wir fangen ja eben erst an, solche Beobachtungen zu machen, bis jetzt hat die römische Einstellung alle Augen dafür blind gemacht. Trotz aller Kürze möchte ich doch empfehlen, den Christus von der Kreuzkirche im georgischen Mzchet (Abb. 19) zu vergleichen mit den beiden Christusgestalten am Bewcastle und Ruthwell Cross, die man so oft nebeneinander abgebildet findet. Es ist als wäre die gleiche Hand am Werke, in Haltung, Gebärde und Zügen sowohl wie, was später noch zu besprechen sein wird, im Formalen. An Christus wäre auch auffallend, wenn er, wie Brown bemerkt, nicht den Vollbart, sondern nur den Schnurrbart hätte. Ich würde empfehlen, nachzulesen, was dazu »Altai-Iran« Seite 262 f. gesagt ist. Man vergleiche auch den Gandhara-Buddha. Es ist öfter beobachtet worden, daß die Einführung des Falkners auf dem Bewcastle Cross auf unmittelbare Einflüsse vom Osten hinweise. Man wird dazu vielleicht auch den Bogenschützen zu zählen haben, der an dem krönenden Kreuz von Ruthwell zu beobachten ist, entsprechend den vier Evangelisten, die auf der Rückseite zu ergänzen sind. So wird auf den Kreuzarmen, auf deren unterem der Bogenschütze erscheint, vielleicht das Einhorn, der Berg und ein Vogel zu ergänzen sein, etwa nach Art der iranischen Landschaft in der Ku-kai-tschi-Rolle des Britischen Museums, in der der Bogenschütze der Landschaft gegenüber kniet. Es ist der Kampf des Guten und Bösen dargestellt, ein mazdaistisches Motiv, das

zwischen China und England, von Iran, beziehungsweise dem Norden ausgehend, allerorten im »Mittelalter« nachweisbar ist[1].

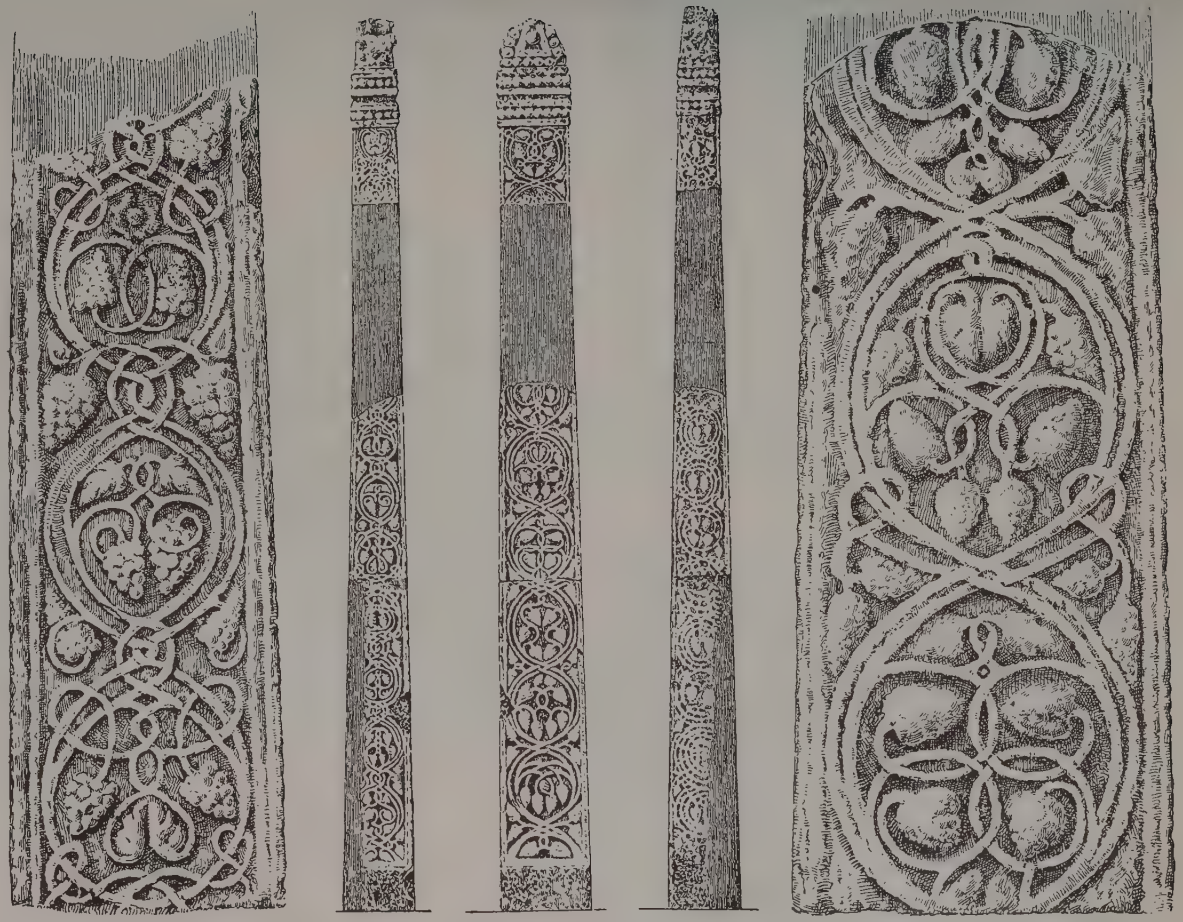
4. Form. Indem ich im Gestaltproblem die verschiedenen Vorbilder und Einflüsse für eine Kunstrichtung nachweise, bereite ich den Weg, an dessen Ende dann ihre selbständigen Taten erfaßt werden können. Welches ist nun das eigenste formkräftige Wesen der angelsächsischen Kunst? Die breite Schicht des Erhaltenen weist zweifellos im Bauen ein anspruchsloses Raumumgrenzen, im Bilden und Malen ein Schmücken auf. Das Darstellen steht ebenso in zweiter Linie wie die dreischiffige Basilika.

Im Bauen ist vorläufig von dem überladenen Schmuck der normannischen Bauten nichts zu merken. Die Kirchen bleiben fast völlig schmucklos, ähnlich wie ursprünglich in Syrien und Armenien, wo auch das Bauen an sich den Geist der frühesten Kunst beherrscht. Prunk ist im volkstümlichen Steinbau dieser Zeit unbekannt. Man sieht äußerlich die Wirkung der geschlossenen Masse und innen einen Raum (Abb. 20), der gerade bei den einschiffigen einheimischen Bauten eigenartig in den Verhältnissen ist. Ich habe oben auf die Ursprungsfrage kein besonderes Gewicht gelegt, wohl aber muß jetzt ausdrücklich hervorgehoben werden, daß die vielleicht vom heidnischen Tempel übernommene Gestalt in den Händen der christlichen Kirchenerbauer schon in Bedas Zeit zu einer keimkräftigen Form wurde.

Es ist bedeutungsvoll, daß Altengland in so früher Zeit überhaupt eine eigene Form besaß. Für das übrige Europa konnten Dehio und Bezold die einschiffige Bauform erst nach der Wende des Jahres 1000 nachweisen. In Armenien steht sie, wie in England neben dem Kuppelquadrat am Anfange der ganzen Entwicklung und wenn eine neue georgische Schrift (Tschubinaschwili), die 1921 zu meinem Armenienwerke Stellung nimmt[2], recht hat, so ist sie in Georgien die früheste Kirchenform überhaupt, allerdings über der Mitte mit einem Kreuzgewölbe.

Dieser einschiffige Saal nun zeigt in England Verhältnisse, die auffallend sind (Abb. 20). Es sieht aus, als wenn der Innenraum einst durch den Turm mit in die Höhe gerissen worden wäre. Wenigstens schlägt die Höhe derart gegen die Breite vor, daß man sich an die Raumverhältnisse der Mittelschiffe in späteren »gotischen« Kathedralen erinnert fühlt, in denen die Breite von der Höhe bis zu $1 : 3^1/_2$ geschlagen wird. Ein Blick auf Abbildung 9 mit dem Turm in der Mitte als Gemeindehaus wird diese Möglichkeit vielleicht in ein helleres Licht setzen.

[1] Vgl. über diese Dinge jetzt meinen Beitrag zu With, Typologie der Baukunst, I. [2] Vgl. die neue Zeitschrift »Armeniaca« I, S. 35.



14. HEXAM: ACCAKREUZ, DREI ANSICHTEN UND ZWEI EINZELHEITEN

15. NIGG, GRABSTEIN, VORDERANSICHT
16. SYRISCHES KLOSTER, STUCKFRIES DER EL HADRA-KIRCHE

Im Wesen des einschiffigen Raumes liegt auch die Neigung zur Wölbung. Ich konnte das überall und immer wieder sowohl im Holz- wie im Steinbau beobachten. Im Holzbau hängt die Wölbung im Dachraum, um das gedrückte Innere räumlich höher zu gestalten (davon später); der Steinbau folgt möglicherweise dieser Voraussetzung. Um so mehr fällt die außerordentliche Höhe des angelsächsischen Einraumes auf. Trotzdem möchte ich doch auch hier die Frage nach der Möglichkeit von Gewölben stellen. Ich kann mir nicht denken, daß die angelsächsische Kunst dieser Regung nicht gefolgt sein sollte. Der Drang zur Wölbung ist zweifellos bei der Anlage der späteren normannischen Kirchen ganz deutlich ausgesprochen, wenn auch die Wölbung selbst bei den dreischiffigen Bauten schließlich nicht ausgeführt worden ist. Für das in der Basilika völlig fehlende Gefühl für Wachstum ist der eine Ausgangspunkt immer das Gewölbe selbst, das getragen sein will. Der andere Anstoß war im Norden der Holzbau an sich, aus dem heraus eher als aus der hellenistisch-römischen Basilika der Wachstumsdrang zugleich mit der Dreischiffigkeit hervorgehen konnte. Davon wird unten noch zu reden sein.

Was die angelsächsische Form im Bauen an Nüchternheit aufweist, das verschwindet vollständig, sobald es sich um das Ausstatten handelt.

Die angelsächsische Kunst um 700 ist, wohin wir auch blicken mögen, der Form nach nicht Antike, sondern Mittelalter, und zwar so ausgesprochen rein, wie wir es sonst in vorkarolingischer Zeit eben nur im Norden, soweit er vom Süden unberührt geblieben war, und im asiatischen Osten, dort allerdings schon in der Zeit des sogenannten Altertums, beobachten können. Dazu gehört, daß, während im Bauen gerade der Raum an sich Ziel ist, in allen andern Kunstgattungen jede räumliche Vorstellung fehlt, damit auch der künstlerische Wert von Licht und Schatten. Maßgebend sind im Schmuck ausschließlich die Fläche, die Linie und die Farbe. Wenn Körper dargestellt sind, dann erscheinen sie vom Hintergrunde durchaus gegen die Bildfläche gedrückt, die Ornamente meist richtungslos gerahmt, die Neigung zu Mustern ohne Ende überall durchsichtig. Das alles gilt für die angelsächsische Kunst in mindestens ebenso hohem Grade wie für die des übrigen Nordens und Ostens. Der Zierat ist geradezu allein herrschend. Wenn trotzdem in der Zeit Bedas — wie soll man sagen: noch oder wieder — Reliefs auftauchen, so fügen sie sich diesem Zwange, falls sie vom Süden unabhängig sind.

Das Relief der Steinkreuze weist einige Eigentümlichkeiten auf, die sich an Denkmälern wiederfinden, die wir den spätrömischen Sarkophagen mit ihrer Tiefendunkel-Unterarbeitung als aramäisch entgegenstellen, von einer Art wie sie auf den Inseln des Ägäischen Meeres und dann wieder vereinzelt in Georgien und Ar-

menien vorkommen. Ich nehme wieder das Stifterbild der Kreuzkirche von Mzchet (Abb. 19). Man vergleiche damit auch rein formal den Christus des Bewcastle und Ruthwell Kreuzes (Abb. 12, 13). Der Hintergrund ist durch Abschrägen vom Rande her in die Tiefe gearbeitet und Christus selbst in strenger Vorderansicht so in der Vorderfläche stehen gelassen, daß die Stege der zahlreichen übereinandergelegten Falten diese Fläche gleichmäßig festhalten.

Sehr beachtenswert ist die bereits erwähnte Aufeinanderfolge der gemalten Vollblätter in den Evangeliaren: zuerst ein reines Schmuckblatt, dann der Evangelist, endlich der Beginn der Schrift in blattgroßen Initialen. Einzelblätter mit Kreuzen kommen in allen östlichen Handschriften vor, sowohl syrischen wie koptischen, armenischen wie byzantinischen; besonders häufig sind sie, freilich ohne Kreuz, in den ältesten Koranen. Aber die regelmäßige Aufeinanderfolge vor jedem Evangeliar wie bei den Iren und Angelsachsen, scheint doch die im besonderen einheimische Ausgestaltung einer vom Osten erhaltenen Anregung. Die Linienspiele dieser Schmuckblätter (Abb. 8) verraten wie die Initialen denn auch eine ganz außergewöhnliche Freude an persönlicher Erfindung. Wie zahm und gleichbleibend ist daneben byzantinischer Handschriftenschmuck. Gewöhnlich ist dort, wie Abb. 22 (einem Pariser Gregor von Nazianz), die Schmuckseite mit der Initialseite zu einem Titelkopf zusammengezogen. Immerhin dürfte alle diese Schmuckfreude aus ein und derselben Schreiberschule im vorderen oder Westasien stammen. Bei den Angelsachsen wirkt der irische Einschlag stark belebend.

Beim Durchblättern der angelsächsischen Handschriften fällt immer wieder die Farbenzusammenstellung rot und gelb auf, die allein schon für mich hinlangt, um den engen Zusammenhang dieser Gruppe vor allem mit koptischen Handschriften (die nur unendlich viel unbeholfener sind als die angelsächsischen) und mit asiatischen Schulen festzustellen. Wo immer wir es mit der Kunst der Nomaden und Nordvölker zu tun haben, treten diese beiden Farben als die bestimmenden in den Vordergrund und es gibt gewisse kunstgewerbliche Gruppen, besonders Teppiche und Stickereien, die sich ausschließlich auf diese Farbenzusammenstellung beschränken. Vorläufig sind diese Dinge noch nicht klarer zu fassen, weil jede Einzeluntersuchung als Grundlage von allgemeinen Schlüssen fehlt. Möglich, daß diese Farben im Handschriftenschmuck zum Teil an den Rohstoff, das Pergament, gebunden auftreten.

5. Inhalt. Über den seelischen Gehalt einer Kunst wird mehr als über die andern Werte wohl erst zu urteilen sein, wenn auch deren Entwicklung bekannt ist. Aber so viel läßt sich von den altenglischen Kunstwerken vorweg

sagen, daß der Eindruck unmittelbar wirkender Frische ähnlich nachhält wie bei Werken der frühen griechischen oder frühen »gotischen« Kunst. Es muß also wohl in den Werten, deren sich die Zeit Bedas in dessen Heimat bedient und in der Art wie sie zusammenwirken, etwas Jugendliches liegen, das anzieht und gegenüber dem vorausgehenden Römischen und später Normannischen als ursprünglicher bezeichnet werden kann.

Da der Eindruck nicht in allen Werken gleich ist, sondern zwischen ihnen deutliche Unterschiede liegen — man nehme die Kreuze und Handschriften untereinander — so ist nicht nur die Kultur an sich, sondern auch die einzelne völkische Persönlichkeit maßgebend. Das ist es eben, was der Kunst der vorhergehenden, wie der nachfolgenden Zeit mehr oder weniger fehlt.

Was zunächst die Persönlichkeit des angelsächsischen Volkes anbelangt, so ist sie ähnlich wie die der Franken und Longobarden durch die Berührung mit der Kultur des Südens und dem Übertritt zum Christentum aus der ursprünglich rein nordischen Art ihres Wesens gedrängt worden. Im Zeitalter des Beda kann man den Übergang vom Schmücken zum belehrenden Darstellen deutlich vor sich sehen; der Überreichtum der Handschriften an Schmuck gehört noch der vortheologischen Zeit an, die nordische Freude an Linienspielen lebt sich neben den fremden Einschlägen noch ganz ungebändigt aus.

Beachtenswert sind die außerordentlich auffallenden Temperamentunterschiede zwischen dem Schöpfer der Ausstattung des Lindisfarne-Evangeliars und dem des Book of Kells. Den einen möchte man für einen Germanen, den andern für einen Kelten halten.

III. Entwicklung. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die altenglische Kunst christlicher Zeit sich ähnlich unabhängig von Rom entwickelt, wie die einzelnen Ländergebiete des vorderasiatischen Ostens. Das Bodenständige hat den Vorrang; doch kann nicht befremden, daß daneben eine Neigung besteht, von der nach England vordringenden Ostkunst das zu übernehmen, was der verwandten nordischen Art zusagt.

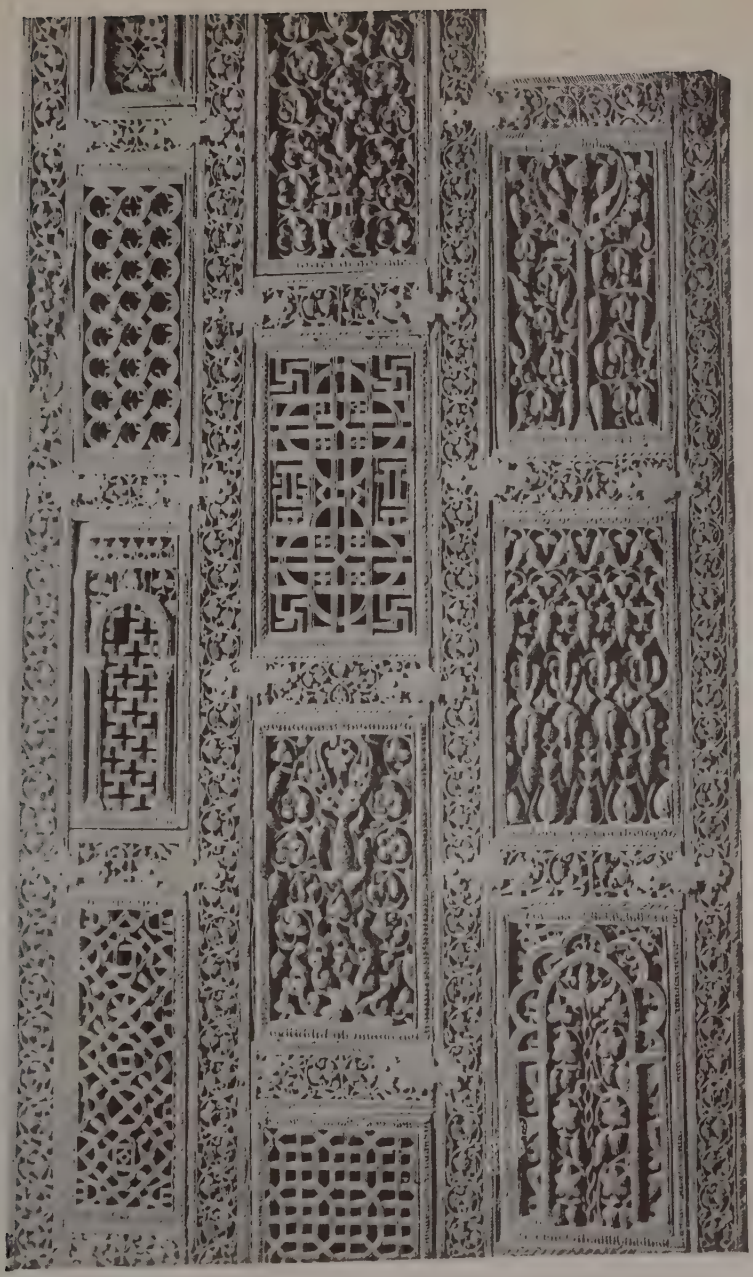
Der schon methodisch sehr hochstehende Versuch von Baldwin Brown, für die angelsächsische Baukunst die Denkmäler nachzuweisen, ihr Wesen und ihre Entwicklung zu erfassen, läßt erkennen, wie notwendig die im Gesamtgebiete der altchristlichen Baukunst längst vorgenommene Nachprüfung des heute noch herrschenden Entwicklungsmythos war. Er kam im Gebiete der christlichen Kunst dadurch zustande, daß man Dinge in den Vordergrund schob, die gar keine oder geringe Bedeutung für die Entwicklung haben, vor allem aber auch

dadurch, daß man bei der Trennung von Altertum und Mittelalter und dann im Anschluß an Vasaris willkürliche Scheidung zwischen Gotik und Renaissance ganz falsche Gelenke einführte, Punkte als entscheidend ansah, die in der Entwicklung geradezu Nebensache sind.

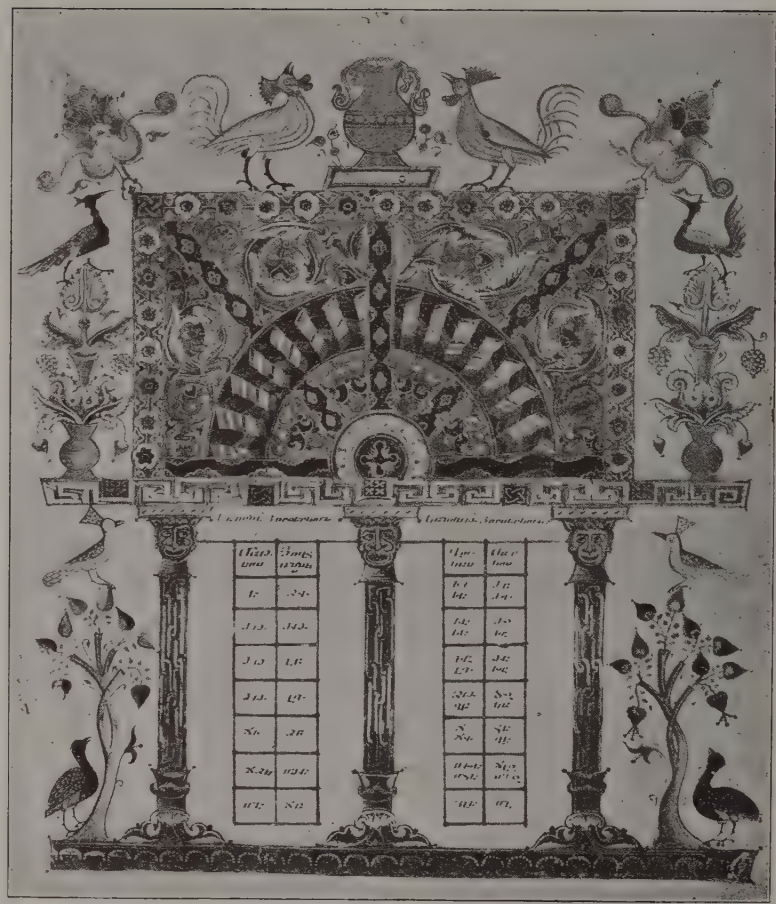
So erkennt Baldwin Brown ganz richtig, daß die Basilika »was strangely lacking in the necessary principle of growth« und die mittelalterliche Bewegung ebensowenig von ihr ausgegangen sei wie von Italien und Rom. Er sieht in Gallien schon und dann im Norden im 6. bis 9. Jahrhundert neue soziale Kräfte am Werke, im Anschluß an die zentrale Bauform den Längsbau neu zu formen. In England lasse sich das in dem Verwenden beider Bauformen in Hexham verfolgen, Brown (II, S. 320 f.) findet manches in der Beschreibung dieser Schöpfungen verwandt mit der Art, in der Eusebius das Oktogon in Antiochia vorführe. Der Kern dieser Ausführungen liegt in der negativen Erkenntnis, daß die holzgedeckte Basilika keine Entwicklungsmöglichkeit habe, weil sie der wachsenden Kräfte entbehrt. Positiv freilich sehe ich die Sachlage etwas anders an und möchte versuchen mit ein paar Worten zu zeigen, wie sich die Entwicklung, planmäßig betrachtet, abgespielt haben könnte. In der englischen Ausgabe dieses Abschnittes hatte ich nur die Bewegung im Auge, die vom Osten ausgeht und in der angelsächsischen Kunst greifbar wird. In den letzten Jahren habe ich den europäischen Norden selbst näher kennengelernt, kann daher in der Sache etwas tiefer schürfen als es in der ersten Ausgabe geschah. Ich fasse mich bezüglich der beharrenden Kräfte und der Willensmächte ganz kurz; der Rahmen, in dem der Aufsatz hier erscheint, spricht an sich ausgiebig genug.

1. Beharrende Kräfte. Die britischen Inseln besitzen schon in vorchristlicher Zeit einen ausgebildeten Steinbau, nicht nur den Quaderbau, den die Römer einführten, sondern eine bodenständige Art, die man am besten in Irland und Schottland kennenlernt. Ich will nicht darauf eingehen, obwohl gerade zur Frage des christlichen Wölbungsbaues daraus manche beachtenswerte Anregungen vorliegen könnten. Die Angelsachsen, deren Kunst hier im Vordergrunde steht, brachten jedenfalls keinen Steinbau, sondern eine Werkart in Holz mit, die wir kennen müßten, bevor an Entwicklungsfragen überhaupt herangetreten werden kann. Der rasche Übergang zum Steinbau erklärt sich freilich daraus, daß er in breiter Schicht schon vor der Einwanderung der Angelsachsen herrschend war. Es dürften aber in ihm dennoch Züge mitbestimmend sein, die auf die Gewohnheiten der Angelsachsen zurückzuführen sind.

Im Bauen war es das Holz und seine Werkarten, die zunächst von den Angel-



17. KAIRUAN: GROSSE MOSCHEE MIMBAR (EINZELHEIT)



18. LEMBERG: ARMENISCHES EVANGELIAR VOM JAHRE 1198
KANONTAFEL

sachsen auch auf dem neuen englischen Boden angewendet wurden. Ich kann mich darüber kurz fassen, da bereits an die Stelle des Beda, der die Bauart »de robore secto« erwähnt, erinnert wurde und von der für die Angelsachsen wahrscheinlichen Bauweise in Fachwerk in meinen Vorträgen »Early northeuropean church — art and wood — architecture« ausführlicher zu reden sein wird. Immerhin sei doch wenigstens ein Beispiel dieser Bauart gegeben, die heute noch jedem, der überhaupt »Old England« sucht, das Herz erwärmt. Abb. 21 gibt die Kirche von Marton in Cheshire. Sie ist 1343 gegründet, wurde aber wie leider alle altenglischen Holzkirchen 1850 und dann wieder 1871 »wiederhergestellt«. Cox (The english parish church) bezeichnet sie als die beachtenswerteste unter den zahlreichen Holzkirchen von Cheshire. Kennzeichnend für die englische Art ist die Vorliebe für die Beschränkung auf die senkrechte und wagrechte Werkart, aus der vielleicht der Perpendikularstil zu erklären sein wird.

Diese Art Holzbau arbeitet der Bildung der Folge von Gurt und Joch vor. Wenn daher Brown empfindet, daß in der angelsächsischen Baukunst eher ein Zusammenhang mit dem strahligen Kuppelbau vorliege, so ist das ein Widerspruch, der sich, soweit dabei beharrende Kräfte in Betracht kommen, nur durch Anerkennung einer bestimmten Möglichkeit lösen läßt: der einstigen Verwendung des Blockbaues auf altenglischem Boden mit seiner dem Quadrat zuneigenden Bauform. Vergleiche darüber »Slavia«, III, Seite 392 1 und die Zeitschrift »Armeniaca«, I, Seite 15 f.

Der überaus reiche Schmuck der Hochkreuze und Handschriften zeigt neben germanischen deutlich keltische Züge. Man findet sie leicht, wenn man von den in Bronze schräg geschnittenen Linienspielen der La Tène-Zeit und ihrer farbigen Belebung ausgeht — die Ursprungsforschung wird auch hier auf »Altai-Iran« und jetzt vielleicht auch auf meinen Aufsatz in der Zeitschrift für Bildende Kunst, 1921, zurückgreifen — und dann von den germanischen Einschlägen das auf Grund des Vergleiches mit der skandinavischen Kunst heranziehen, was die Franken und Longobarden nach Gallien und Italien mitbrachten.

2. Willensmächte. Die Macht, die den britischen Inseln eine neue Bauart in Stein, die Basilika, aufzwang und damit die Entwicklung der christlichen Kunst auf zwar neuen, aber landfremden Boden stellte, war die zweite Christianisierung durch die Kirche von Rom. Die erste Christianisierung der britischen Inseln hatte mit Rom nichts zu tun. Was sich von ihr in Irland erhalten hat, spricht deutlich genug dafür, daß es der griechische Hellenismus war, der wie in den beiden Gallien führend wurde. Ich brauche darauf nicht einzugehen, weil das schon 1903 in meinem Werke »Kleinasien, ein Neuland«, Seite 230 f. geschah. Wie die römische

Kirche bei Christianisierung der Angelsachsen vorging, ist durch die Schriftquellen genugsam bekannt: Es wurde die Basilika mit all ihrem Prunk eingeführt. Aller Aufwand aber vermochte nicht die Angelsachsen derart zu verblüffen, daß sie nicht anfangs versucht hätten, ihr eigenes Baudenken durchzusetzen. Davon war bereits oben die Rede. Wie die römische Kirche ihre Bauform erzwang, ist oft genug geschildert worden; ich brauche darauf hier nicht nochmals einzugehen, möchte vielmehr nur aufmerksam darauf machen, daß Einzelzüge der vorhergehenden bodenständigen Bauart in der späten angelsächsischen und normannischen Zeit ebensowenig aussterben, wie einst die hellenistischen und keltischen Nachwirkungen in römischer Zeit.

3. Bewegung. Neben dem Einheimischen und Römischen bestand in angelsächsischer Zeit in England noch immer ein starker Zusammenhang mit dem Osten, der aus dem ersten, einst von Gallien übergreifenden Christentume stammte, vor allem aber auch durch das genährt wurde, was aus Rom an Kleinkunst nach England gebracht werden konnte. Der Schatz der Scala santa hat darüber Klarheit geschaffen. Im übrigen ist dieser Einfluß des Ostens eine reine Bewegungserscheinung. Für England standen zwei Wege zur Verfügung, ganz abgesehen von dem, was die Goten nach Oberitalien, Frankreich und Spanien gebracht hatten. Der eine Weg ging zur See, ein anderer zu Lande. Wir hatten wiederholt Spuren aufzudecken, die einen engeren Zusammenhang mit Antiochia hervortreten ließen. Es sind die Klöster und ihre in der Art der Kolonisation vom östlichen Mittelmeer aus zur See nach Irland vorstoßende Art, die auch in den entscheidenden Jahren, also zur Zeit der Eroberung Englands durch die Angelsachsen, in Irland die älteren Keime zur Entfaltung brachten und in den beiden Jahrhunderten der Aufrichtung des germanischen Heidentums in England in einer nationalen Kirche aufrecht hielten. Wäre es anders möglich, daß die römische Kirche bei der Bekehrung der Angelsachsen sehr bald auf einen Widerstand stieß, der kein heidnischer, sondern ein sehr hochkultivierter christlicher war? Wäre es anders möglich, zu verstehen, wie die irischen Mönche in Karls d. Gr. Zeit als Lehrer des Griechischen auf dem Festland auftreten konnten? Wie wäre es möglich, daß Lindisfarne, das angelsächsische Jona, 632 gegründet, ein halbes Jahrhundert später ein Werk wie das Lindisfarne-Evangeliar schaffen konnte, das in seiner reichen Ausstattung nicht einen römischen Zug aufweist, dafür aber der unwiderlegliche Zeuge aller der einheimischen und östlichen Kulturkräfte ist, wie ich sie hier darzulegen suchte. Für den Zustrom antiochenisch-nisibenischer Theologenart scheint mir, rein äußerlich genommen, der in Northumberland gemachte

Fund der griechischen Inschrift eines Syrers aus Kommagene bezeichnend; nicht minder die Person des Theodoros von Tarsus (659—692) und — last not least — der Weg, den Cassiodor durch Übernahme der Theologie der Schule von Nisibis in sein Kloster Vivarium für alle nachfolgenden derartigen Gründungen und die gesamte Kultur des Mittelalters gewiesen hatte. Ich füge ergänzend hinzu: weil diese Kräfte im vorderasiatischen Osten da waren, mußte dieser zur Geltung kommen, sobald man im Norden — was Brown vernachlässigt — vom Holz- zum Steinbau überging. Das geschah zunächst in den Landkirchen. Die großen, leider verschwundenen Kathedralen der angelsächsischen Bischofsitze und Klöster werden, so sehr sie auch noch nach hellenistischer Art Säulen verwendeten, doch bald auch tastende Versuche zum eigentlichen Bauen aufzuweisen haben, weil es eben Gebiete gab, in denen dieses »Bauen« bereits für die christliche Kirche bahnbrechend geschaffen war.

Ähnliche Beobachtungen machen wir an den Hochkreuzen. Diese schließen nicht an die um 450 abgebrochene römische Überlieferung; sie würden sonst, roh zwar, aber deutlich diesen Zusammenhang erkennen lassen. Da sie aber nach zwei Jahrhunderten Zwischenzeit zum Besten gehören, was die durch ein halbes Jahrtausend währende Sitte, Steinkreuze zu errichten, geschaffen hat, so dürfte das Einheimische formkräftig gewesen und überdies ein lebender Strom eingemündet sein, ähnlich wie ich ihn durch die Westgoten und ihr kleinasiatisch-armenisches Gefolge in Gallien und dem Frankenreiche entscheidend eingreifen sehe. Die Parallelen, die wir aus dem Osten beibringen konnten, weisen tatsächlich darauf, daß auch in England der damals allgemeine Zustrom des Ostens zum Westen maßgebend war und es bliebe an dieser Stelle nur übrig, die Möglichkeiten eines solchen Übergreifens zu erörtern.

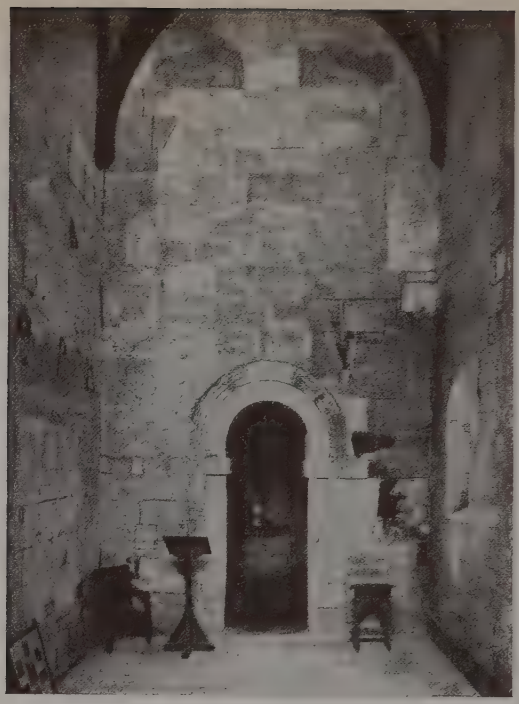
Der zweite oder Landweg war der vom Schwarzen Meere oder dem Ural durch Rußland nach dem Norden. Es ist kennzeichnend für den Stand der Kunstforschung, daß er bisher vollständig totgeschwiegen wurde und wird. In seiner Anerkennung liegt eben so viel Entscheidendes im Hinblick auf die Hinfälligkeit des heute noch allgemein anerkannten, von Rom ausgehenden Entwicklungsmythos der neueren Kunstgeschichte, daß man begreift, wie die in die hergebrachten Bahnen eingewöhnten Forscher nur schwer zu dem Entschluß kommen können, sich ernstlich mit ihm zu beschäftigen.

Der Norden tritt, seit der Mazdaismus den Semitismus zurückdrängt und im Hellenismus eine Führerrolle übernimmt, in eine Zeit selbständiger Entwicklung. Die sogenannte Gotik ist die dritte aus eigener Kraft zur Höhe emporgestiegene

Kunst eines Nordvolkes. Der griechische Geist war im Süden groß geworden, der iranische an der Grenze zwischen Nord und Süd, der germanische schließlich im Norden selbst. Wir beschäftigen uns hier mit der Zwischenzeit zwischen der ersten und zweiten Blüte, für die ich, soweit das Christentum in Betracht kommt, Armenien als einen der Hauptherde nachweisen konnte. Dazu kommt jetzt die nordische Holzkunst des Ostens, die ich neuerdings in mehreren oben angeführten Aufsätzen behandelte und in diesem Buche für Westeuropa ergänze.

Vom Aufblühen des Islam in Iran will ich hier nicht reden. Der Westen Europas, der zu allen Zeiten vor Erschließung des Atlantischen Ozeans eine Art Reflexebene für alle vom Osten kommenden Bewegungen war, zeigt schon in der La Tène-Zeit und noch stärker in der Zeit seit dem Vorstoße der Angelsachsen die charakteristischen Kennzeichen dieser seiner Funktion. Der Nordseekreis, der früher an Bedeutung weit hinter dem für die ältere Indogermanenbewegung entscheidenden Ostseekreise zurückgetreten war, übernimmt nun die Führung. Das Bandgeflecht, die Tierornamentik und jene seltsamen diagonalen Muster ohne Ende, die von den Kalligraphen und Steinmetzen in England ähnlich behandelt auftreten, wie später im islamischen Polygonalornament, endlich die Initiale, das sind alles Dinge, die unmittelbar auf dem Landwege von einem Ende des Nordens bis zum andern hin- und hergehen. Wir suchen vorläufig noch jenen Kreis, der die Initiale zum Hauptschmuck der Handschriften gemacht hat und vermuten einen mit Iran zusammenhängenden Kreis, etwa ähnlich dem manichäischen. Als ein Beispiel der auf dem Nordwege nach England vorgedrungenen Bewegung möchte ich in Abbildung 23 einen Kragstein aus der Kirche von Deerhurst bringen, dessen Aufnahme ich Arthur Gardner verdanke. Es ist nicht sicher, daß er älter als das 12. Jahrhundert ist, aber an der Kirche kommen so viel Reste der angelsächsischen Kunst vor, daß die Zuschreibung an diese frühe Zeit möglich erscheint. Es ist der typische Wolfskopf, wie wir ihn oben in Oseberg kennen lernten. In der Bildung der Ohren und der Stirnhaare stecken so ausgesprochen nordasiatische Züge, daß man mit dem Stücke gern in die Völkerwanderungskunst hinaufginge. Man vergleiche damit ein Werk des 12. Jahrhunderts, etwa den in Abbildung 24 wiedergegebenen Taufbrunnen von Castle Frome und wird den großen Wesensunterschied mit einem Blick erfassen. Auch in dem späteren Stücke stecken noch starke Einschläge der alten nordischen Art, besonders in dem dreistreifigen Bandgeflecht. Aber wie in den von Roosval zusammengestellten schwedischen Taufsteinen kündigt sich die allmähliche Entwicklung einer neuen Steinform an, mit Einschlägen des Ostens und Südens in der Einführung der

19. MZCHET: KREUZKIRCHE / CHRISTUS UND EIN HULDIGENDER FÜRST



20. BADFORD ON AVON: INNENANSICHT DER ANGELSÄCHSISCHEN KIRCHE

21. MARTON (CHESIRE), HOLZKIRCHE: AUSSENANSICHT (NACH BATSFORD)

22. PARIS, BIBL. NAT. 543, FOL. 28, TITELBLATT

23. DEERHURST, KIRCHE: KRAGSTEIN
24. CASTLE FROME (HERFORDSHIRE), TAUFBRUNNEN
AUFNAHMEN VON A. GARDNER

menschlichen Gestalt, die nichts mehr mit dem Angelsächsischen zu tun hat[1]. Aus welchem dieser Ströme nun eigentlich die starken, auf Antiochia und Armenien weisenden Spuren im einzelnen stammen, läßt sich vorläufig nicht nachweisen, genug, daß sie da sind. Ihre Anerkennung wird die Forschung beleben und die Freude an der Arbeit über die Kunst der Heimat im Norden stärken. Sehr beachtenswert ist eine Nachricht, auf die mich Charles Singer aufmerksam machte. Im Libellus Islandorum heißt es bei Aufzählung der Bischöfe von Island »and three Armeniens Petrus and Abraham and Stephanus«[2].

Es handelt sich um ein Manuskript aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, ursprünglich wahrscheinlich lateinisch geschrieben, dann ins Angelsächsische übersetzt; die armenischen Bischöfe sind wohl ins 11. Jahrhundert, sicher vor 1125, anzusetzen. Wie sind sie nach Island gekommen, auf dem Nord- oder auf dem Südwege? Und steht ihr Auftreten allein im Nordseekreise oder hatten sie längst Vorläufer, etwa schon zu Bedas Zeit?

4. Beschauerforschung. Einen Teil der Kunstforschung habe ich in diesem Buche nur zwischen den Zeilen zur Geltung gebracht, den Teil, der sich mit dem Beschauer und nicht ausschließlich mit den Denkmälern, ihrem künstlerischen Wesen und den Kräften der Entwicklung, die daraus sprechen, beschäftigt. Ich sprach kein Wort davon, wie die Ästhetik die altchristliche Kunst wertet, wohl aber nahm ich von vornherein Stellung gegen den bisher üblichen Standpunkt der forschenden Beschauer, die Rom oder einer christlichen Antike ausschließlich geradezu die Führung zuwiesen. Es sei mir erlaubt, hier am Schluß mit Bezug auf die Forschung über die angelsächsische Kunst darüber noch ein Wort zu sagen.

Rivoira hat im zweiten Bande seiner »Origini della architectura lombarda«, 1907, klassisch geradezu gezeigt (S. 266), wie man sich die Dinge nach römischer Auffassung vorzustellen hat: wenn Britannien und Irland nicht völlig arm an Künstlern gewesen wären, hätten Benedict Biscop und Wilfrid nicht Fremde ins Land gebracht! Natürlich, der Norden, wie sollte er auch aus sich heraus und gar ohne Rom eine Kunstblüte, wie die der Zeit Bedas gezeitigt haben! Was bedeuten Tatsachen gegenüber gefärbten lateinischen Quellen und jenem Bildungsgewebe, das sich in den letzten Jahrhunderten unter dem Zusammenwirken von Hof, Kirche und Humanismus herausgebildet hat und durch keine Aufklärung in örtlicher, zeitlicher und gesellschaftlicher Hinsicht aus seinem ererbten akademischen

1 Vgl. zu dem allen Prior and Gardner, »An account of mediaeval figure-sculture in England«, bes. S. 127f. 2 Vgl. C. Vigfuson und F. York Powell, »Origines Islandicae«, I, Oxford, 1905, S. 299, Anm. 2.

Vorrang zu verdrängen ist? Bei meinem verewigten, persönlich sehr hochgeschätzten Freunde Rivoira kam dazu noch der national-italienische und im besonderen römische Patriotismus, der ihn weit über alles Maß als Beschauer befangen machte.

Man beginnt jetzt damit, die Geschichte der Kunstgeschichte zu schreiben, weil nur durch Besinnung auf den bisherigen Weg die Wendung zum Besseren eintreten kann[1]. So lange wir an den Geschichtsmythos, wie er heute noch in allen Handbüchern zu finden ist, glauben, kann vom Einsetzen einer von den Schlacken des historisch Gewordenen befreiten Kunstforschung nicht die Rede sein. Niemand kann beurteilen, ob er selbst schon den vollen Schritt aus dem Veralteten heraus getan hat und nun auf tragfähigem Boden steht. Das vorliegende Buch hat es nur mit dem Entstehen der christlichen Kunst im Norden Europas zu tun. Die endgültige Gestalt kann die Forschung nur von einem Blick auf das Ganze ihres Umfanges, ihrer Aufgaben und Ziele bekommen. Wer aber hat heute die Ruhe, um trotz aller Reife, die er zu haben glaubt, eine solche Riesenleistung zu vollbringen?

Als ich seinerzeit gegen den Glauben an den Satz »Alle Wege führen nach Rom« Stellung nahm, hat man daraus eine politische »Los von Rom«-Bewegung herauslesen wollen. Ähnlich möchte man jetzt, indem ich dem Süden eine bildlose Kunst des Nordens gegenüberstelle, darin »battle-cries of the new aesthetic« sehen. Mit Schönheitsfragen hat meine Forschungsrichtung vorläufig nichts und dieses Buch schon gar nichts zu tun; es geht vielmehr ausschließlich historischen Wesens- und Entwicklungstatsachen nach, ohne dazu irgendwie gefühlsmäßig vom Beschauerstandpunkt aus Stellung zu nehmen. Natürlich dürfte es Leute geben, die das Accakreuz höher einschätzen als das Bewcastle- und Ruthwellkreuz, weil es rein bei der schmückenden Art bleibt und keine lehrhafte Absicht durch Einführung christlicher Darstellungen damit verbindet. Für uns ist einzig die Feststellung wichtig, daß es in der Zeit des Beda überhaupt noch Monumentalkreuze gab, die zum mindesten auf drei Seiten auf jede Darstellung verzichten und rein mit der geometrischen Weinranke arbeiten.

Die britischen Inseln gehören zweifellos dem Norden und in ihren östlichen Teilen dem Nordseekreise im besonderen an. Sie waren damit in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends enger verbunden als mit dem gegenüberliegenden Festlande, von dem aus die römische Kirche ihren Einzug hielt. Irland hatte mit Schottland und Northumberland engeren Anschluß an den eurasiatischen Nordstrom zu Lande und den zum Teil über Nordafrika führenden eurasia-

[1] Vgl. meine »Krisis der Geisteswissenschaften«, 1913.

tischen Südstrom zur See. Der eine wird durch jene Bewegung gebildet, die ich in meinem »Altai-Iran und Völkerwanderung« behandelt habe[1], der andere durch die Ausbreitung, die den Gegenstand meines Werkes über »Die Baukunst der Armenier und Europa« gebildet hat.

Beide bringen gerade in der Zeit des Beda eine Blüte der christlichen Kunst in Northumbrien hervor[2], die noch bedeutender gewesen zu sein scheint als die der nordisch-heidnischen Kunst in Skandinavien und bis herüber zu den Ursprungsgebieten der islamischen Kunst zwischen Altai und Iran. Man muß dieses ganze Gebiet als eine geschlossene Einheit und in seiner Blüte sehen, dann erst kann man ermessen, welche Ungeheuerlichkeit ein nordischer Forscher von heute begeht, der immer nur ganz einseitig Rom, sei es dem kaiserlichen der ersten oder dem kirchlichen der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends nachgeht. Er verleugnet dann seine eigene Heimat und ihre Zugehörigkeit zu einem nordischen Kunstkreise, der in seiner Art mindestens ebensoviel Beachtung verdient, wie der südliche in hellenischer Zeit oder der armenische an der Nordsüdgrenze. In der Wissenschaft kommt es nicht auf diesen oder jenen Geschmack, diese oder jene Auffassung, sondern lediglich darauf an, daß wir uns willenlos als Werkzeug in den Dienst der Tatsachen stellen und sie für sich sprechen lassen. Nur dann drehen wir uns nicht immer philosophisch im gleichen Kreise, sondern nützen die Stützen, die uns die aus den Denkmälern, ihrem Wesen und dem planmäßigen Vergleich hervorwachsende Entwicklung, das heißt die fachmännisch aufgebaute Geschichte bietet. Notwendige Voraussetzung dafür ist ein Gesichtskreis, der wenigstens grundsätzlich das Ganze des Erdkreises umfaßt und das Allgemeine nicht einseitig hinter dem Besonderen zurücktreten läßt.

[1] Der Rezensent der deutschen Ausgabe des Buches »Ursprung der christlichen Kirchenkunst« im Literary supplement der Times vom 16. Juni 1921 hat dieses Werk ganz übersehen. Er wäre sonst vielleicht zurückhaltender mit seinen Vorwürfen gewesen, ich hätte Rostovtzeff zu wenig beachtet.
[2] Während der Korrektur dieses Buches erscheint das Buch von »H. S. Crawfort, Handbook of carved ornament from irish monuments of the Christian period« 1926, das ich leider nicht mehr hereinziehen konnte.

DIE CHRISTLICHE KUNST NACH DEM JAHRE 1000

Im wesentlichen beschäftigt uns im vorliegenden Buche die Zeit nach dem Jahre 1000, die Zeit, in der sich die eigentlich europäischen Steinstile zu entwickeln begannen, die wir gern als das Um und Auf der neueren Kunstgeschichte behandeln, bis sie dann von der sogenannten Renaissance in den Hintergrund gedrängt wurden. Wir wollen hier dieser Spätzeit nicht nachgehen, sondern die Kunstfreunde lediglich in einigen Stichproben einladen, die Wissenschaft daraufhin zu beobachten, ob sie in ihrem einseitigen Humanistendünkel, womöglich nur den Süden gelten zu lassen, recht daran tut, den Norden mit seinem ursprünglichen Holzbau nahezu ganz zu vernachlässigen und jeden Versuch, beiden zu ihrem Rechte zu verhelfen, gleich mit einem Achselzucken und dem Vorwurfe des »Chauvinismus« abzuweisen. Es wiederholt sich ja, diesmal auf nordeuropäischem Boden, nur, was sich schon Jahrtausende früher im Süden beim Vordringen eines Nordvolkes abgespielt hatte, damals, als der griechische Tempel entstand. Die Vorgeschichte ist bisher dieser Frage ausgewichen, offenbar, weil ihr für den Vergleich der nötige Arbeitsstoff aus dem Norden fehlte. Das Buch von W. Schulz »Das germanische Haus in vorgeschichtlicher Zeit« erwähnt diese Tatsache mit keinem Worte. Und doch gibt es keinen wertvolleren Anlaß als den griechischen Tempel, um durch Rückschluß auf den nordischen Holzbau einzugehen. Ich verweise hier lediglich auf einen Aufsatz von H. Glück »Megaron, Hilani und Apadena« in Band II der Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung: Kunde, Wesen, Entwicklung, Seite 92 f. Die nachfolgend fortlaufend gebrachten Aufsätze wären eigentlich in zwei Gruppen zu teilen:

1. DER HOLZBAU ALS VORAUSSETZUNG DER ENTWICKLUNG DES KIRCHENBAUES IN STEIN

Wir wiesen schon Seite 34 darauf hin, daß das longobardisch-kroatische dreistreifige Bandgeflecht wahrscheinlich nichts anderes als die Übersetzung der nordischen Ausstattung des Holzes in Stein sei. Dieses Bandgeflecht ist auch noch unmittelbar in die ersten Versuche des Steinbaues im Norden selbst übergegangen und weist damit den Weg, den wir im vorliegenden Abschnitte auch für den Träger dieser Ausstattung, den Kirchenbau an sich, belegen möchten. Ich habe mich durch Jahrzehnte hindurch bemüht, für die christliche Kunst nachzuweisen, wie stark das Bauen und Wölben in Stein im Westen durch die darin weitaus ältere Kunst des Ostens vorbereitet und zum Teil beeinflußt wurde. Das war eine Bewegungserscheinung, die von den Willensmächten: Höfen, Kirchen und Klöstern ausging. Heute möchten wir versuchen, die Frage zu beantworten, auf welche im

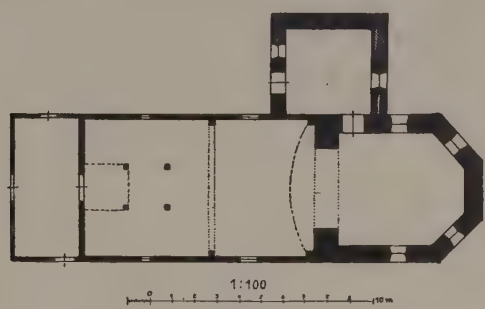
Westen, beziehungsweise Norden Europas vorhandenen bodenständigen Bauformen diese Einflüsse einwirkten. Dann erst wird sich bestimmen lassen, wie die Entwicklung der sogenannten romanischen Kunst eigentlich verlief. Bisher konnten wir uns nur aufs Raten verlegen. Die feste Grundlage ist in dem auf Nordboden heimischen Holzbau zu finden. Es muß unser ernstestes Bemühen sein, alle Mittel und Wege zu versuchen, um darüber halbwegs ins klare zu kommen. Ich gebe selbst einleitend eine Übersicht über die Arten des europäischen Holzbaues, während E. Klebel das Tatsächliche aus den Quellen und Denkmälern zusammenstellt.

2. DIE ÜBERNAHME DES STEINBAUES (ROMANIK)

Um 1050 etwa wurde der ursprünglich von der höfischen wie kirchlichen Macht im Norden eingeführte Steinbau allgemein und es beginnt mit diesem Zeitpunkte jene Zurückdrängung des Holzbaues, die dann allmählich zu den heutigen Verhältnissen geführt hat. Bezeichnend dafür sind die Berichte über Hamburg und andere Orte. Es ist von vornherein nicht wahrscheinlich, daß die allgemeine Annahme, dies sei ohne Nachwirkung des bis dahin im Volke führenden Holzbaues geschehen, zutreffen könnte. Die nachfolgenden Aufsätze machen darauf aufmerksam, daß ein genaueres Eingehen auf den Ursprung der Blüte unserer »mittelalterlichen« Baukunst noch Spuren dieser Einwirkung aufdecken kann. Hier sei einleitungsweise nur auf einen Aufsatz in der neuen Wiener Zeitschrift »Der Pflug« hingewiesen, in deren erstem Heft ich auf den Ursprung verschiedener Gestalten des Steinbaues im Holzbau hinwies. Was ich dort unter dem Titel »Helft uns die verlorene Holzbaukunst Österreichs wieder finden« sagte, dürfte vielleicht geeignet sein, die deutschen Forscher wieder einmal darauf aufmerksam zu machen, daß sie Österreich mit Unrecht vernachlässigen. Aus dem Handbuch der Kunstwissenschaft und der »Geschichte der deutschen Kunst« von Dehio ließen sich dafür Beispiele genug beibringen. Der Grund dafür mag letzten Endes in der sogenannten preußischen Geschichtsauffassung zu suchen sein, die die Entwicklung des deutschen Volkes in Schwaben beginnen und dann über Nürnberg nach Sachsen und Berlin vordringen läßt. Natürlich müssen dabei die andern Landschaften zu kurz kommen. In jenem Aufsatze ist ein weiteres Beispiel von einem richtigen Tonnengewölbe aus Baumstämmen gegeben, wovon ich schon in meinem Aufsatze in der »Slavia«, III, 1924 über die vorromanische Baukunst der Westslawen zu reden hatte. Hier sei nur eine Sache im besondern hervorgehoben, die vielleicht als Auftakt zu dem letzten Aufsatze von F. Wimmer gelten kann.

In dem Aufsatze im »Pflug« habe ich versucht, zu zeigen, wie im Blockbau das

Entstehen der auf wandgliedernden Pfeilern und Gurtbogen ruhenden Tonnengewölbe zu verstehen sein könnte. Wenn der Gemeinderaum größer wird oder die Kirche auf den Längsbau drängt, dann bleibt man zwar beim alten Grundquadrat, ersetzt aber dessen östliche Schlußwand durch einen Bogen, so daß die Tonne jetzt nicht nur auf zwei gegenüberliegenden Wänden aus wagrecht geschichteten Baumwalzen ruht, sondern auf einem Zwischenlager, dem vor die Wand gelegte Stützen als Träger dienen. Ich wiederhole (Abb. 1) den Grundriß der Kirche Dreifaltigkeit am Gray in Kärnten, deren Gemeindehaus in Blockwerk ausgeführt ist. Man sieht, wie das Quadrat das Westende mit eingebauter Empore bildet und nach Osten vor den gemauerten Chor ein Stück der Tonne angesetzt



1. Dreifaltigkeit am Gray: Grundriß

ist, das in der aus Baumstämmen hergestellten Tonnenwölbung auf dem beschriebenen Gurtbogen ruht. Für alles Nähere lese man den Aufsatz im Wiener »Pflug«. Es fällt mir nicht ein, zu sagen, gerade diese Art müßte einen Einfluß auf die Entwicklung des mittelalterlichen Wölbungsbaues in Stein gehabt haben; jedenfalls aber bedeutet sie neben den Hohlpfeilern Finnlands eine zweite von den unzähligen Möglichkeiten, wie schon im altnordischen Holzbau sich eine auf die Wölbung eingestellte Baugesinnung durchgesetzt haben könnte. Wenn wir erst einmal planmäßig zu beobachten und zu vergleichen anfangen werden, dann dürften bald Wege genug für das Entstehen vieler Einzelheiten des älteren und jüngeren Steinbaues, der sogenannten Romanik und Gotik, im Holzbau auftauchen. Im gegebenen Falle wäre vielleicht an das auf deutschem Boden gern angewendete »gebundene System« zu erinnern, das auffallend an dem Quadrat als Grundeinheit festhält. Auch das Kreuz- und Kreuzrippengewölbe sind an das Quadrat gebunden. Darüber in meinen Werken über Kroatien und Finnland.

3. DIE CHRISTLICHE KUNST DER NORDISCHEN BLÜTEZEIT (GOTIK)

Ursprünglich sollten diesem Buche noch drei Arbeiten angegliedert werden, die jetzt jedoch an anderer Stelle erscheinen, um das Buch nicht zu umfangreich werden zu lassen. Zunächst ein Aufsatz vom Herausgeber, der sich ursprünglich nur mit den Parallelen zum norwegischen Mastenbau an der Küste der Nordsee beschäftigte und jetzt erweitert unter dem Namen »Der nordeuropäische Holzbau und Iran: Germanische Halle und slawische Kuppel« in dem von Karl With herausgegebenen Werke: »Typologie der Baukunst I: Tempel- und Kirchenbauten« bei Gerhard Stalling in Oldenburg erscheint. Man wird dazu auch zu vergleichen haben, was mein Buch "Early northeuropean church-art and wood-architecture", London bei B. T. Batsford Ltd. bringen wird.

Die beiden andern Aufsätze von Heinrich Glück, zur Entstehung des Gurten- und Rippengewölbes und Karl Ginhart, die Zweiachsigkeit im nordischen Baudenken des Mittelalters erscheinen in der Zeitschrift des Krystall-Verlages »Belvedere«.

JOSEF STRZYGOWSKI / DIE EUROPÄISCHE KUNST

Es ist doch eine drollige Sache, daß wir die europäische Kunst nicht kennen, in dem gleichen Sinne etwa, wie ich neulich (Jahrbuch der asiatischen Kunst, 1924) zu zeigen suchte, daß wir die asiatische Kunst nicht kennen. Die Prähistoriker allein haben es versucht, Europa als Ganzes zu erfassen; die Historiker dagegen bleiben heute noch bei Westeuropa und dessen angeblichem Stammbaum, dem alten Oriente, Hellas und Rom. Nur so wird es möglich, daß jemand sich eingeladen fühlen kann, den Versuch zu wagen, Europa mitten in Europa zu entdecken. Ich meine damit nicht etwa einen neuen, bisher unbeachtet gebliebenen Teil von Europa, zum Beispiel den slawischen Osten, der uns so fern liegt, als wenn er nicht an uns grenzte, sondern bei den Antipoden läge. Ich meine vielmehr das westeuropäische Gebiet, über das die Herren Kunstwissenschaftler launige Abhandlungen schreiben, in denen sie sich selbst verspotten, wie zum Beispiel Paul Frankl, der in dem kleinen Literaturführer zur Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft (Band 6) Laien, Kunstfreunden und Studierenden unter dem Titel »Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik« mit allerhand Kreuz- und Quersprüngen vormacht, daß wir nichts wissen. Wenn so der Professor des Faches an der Universität Halle zum jungen Nachwuchs spricht, er, der für das Handbuch der Kunstwissenschaft die Baukunst des Mittelalters bearbeiten soll, dann muß es schon recht arg sein. Aber freilich Frankl kennt mein 1920 erschienenes Buch »Ursprung der christlichen Kirchenkunst« nicht und er schlägt sich noch immer mit dem ganz einseitig gesammelten Arbeitsstoff herum, wie ihn Dehio und Bezold 1892—1901 in ihrem Werke »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« zurechtgelegt haben und mit dem Dehio selbst in seiner »Geschichte der deutschen Kunst«, 1919 f. glaubt sein Auslangen finden zu können.

Europa in Europa entdecken heißt, mitten in Europa Denkmäler nachweisen, ohne deren Kenntnis die Gesamtentwicklung der europäischen Kunst nicht verstanden werden kann und um die sich doch niemand kümmert. Die Dinge kommen zutage, wenn man nicht im gewöhnlichen Sinne Geschichte schreibt, also mit den philologisch-historischen Methoden allein arbeitet und im übrigen philosophiert, sondern fachmännisch Wesens- und Entwicklungsfragen stellt (vgl. meine »Krisis der Geisteswissenschaften«, 1923). Man lernt auf diesem Wege mit den Lücken unseres Wissens rechnen, sich nicht nur nach Herrenart auf das beschränken, was wir mehr oder weniger zufällig wissen. Die Humanisten haben uns da mit ihrem einseitigen Verhalten im Laufe der letzten Jahrhunderte ein recht nettes Karten-

haus unter dem Titel »Kunstgeschichte« vorgesetzt. Die Vertreter des Faches zeigen in ihrer Hilflosigkeit allmählich selbst, daß es so nicht weiter geht und wir, um aus dem ewigen Einerlei der Sackgasse herauszukommen, ganz anders anfangen müssen. Schon das Totreiten der eingestandenermaßen falschen, von den Humanisten gegebenen Bezeichnungen »romanisch« und »gotisch«, dann aber auch des Begriffes »Mittelalter« selbst zeigt, wie wir uns an das Verkehrte gewöhnt haben. An allen drei Schlagworten haftet mehr oder weniger eine Geringschätzung, als wenn die Antike zum Maßstabe des jüngeren Europa verwendet werden dürfte. Vielmehr handelt es sich gerade im sogenannten Mittelalter um die Blüte der westeuropäischen Kunst. Die letzte Äußerung zur Sache ist wohl die von Dehio in seinen Kunsthistorischen Aufsätzen, 1914. Der geschichtliche Begriff des Mittelalters wird da mit einer Selbstverständlichkeit für die Kunstgeschichte gehandhabt, als wenn wirklich die griechisch-römische Kunst, nachdem sie auf ihrem eigenen Boden abgestorben war, in Byzanz und dem Abendlande, also im Schoße fremden Volkstums zu dem geworden wäre, was man als ihre Abart »Mittelalter« nennt. Ich habe dagegen in allen meinen seither erschienenen Arbeiten Stellung genommen, zunächst, indem ich zeigte, daß sich das Mittelalter schon in der hellenistischen Kunst von Iran aus durchsetzte[1]. Heute gehe ich weiter und suche die europäische Kunst christlicher Zeit zu verstehen, eine Frage, die schon in den beiden Aufsätzen »Süden und Mittelalter« (Monatshefte für Kunstwissenschaft, XII, 1919, S. 313) und »Norden und Renaissance« (Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F., XXXI, 1919/1920, S. 98 f.) angeschnitten ist. In den letzten Jahren ist mir von Finnland aus klar geworden, warum wir den Schlüssel zum Verständnis dessen, was im »Mittelalter« als beharrende Kraft in Europa wirkt, im Norden suchen müssen. Ich bin erst jetzt aufmerksam geworden auf jene große Lücke, ohne deren Beachtung alle Bemühungen über »Herkunft und Wesen der Romanik und Gotik« ins Reine zu kommen, erfolglos bleiben müssen. Methodisch ist, was hier mitspielt, verwandt mit dem, was ich Marc Rosenberg unter dem Titel »Die Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte« (Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F., XXXII, 1922, S. 159 f.) bezüglich Asiens vorhalten mußte.

Die europäische Kunst kann nur verstanden werden, wenn wir zu allen Zeiten das »Mittelalter«, den Norden und die »Renaissance«, den Süden, nicht wie es geschieht, hintereinander gruppieren, sondern nebeneinander hergehen lassen und mit der Anerkennung der Renaissance als Blütezeit vorsichtig zu werden anfangen. Vielleicht dürften wir der Sachlage eher gerecht werden, wenn wir jene Zeiten

[1] Altai-Iran, S. 238; Armenienwerk, S. 713 f. und Krisis, S. 112.

und Künstler als Blüte bezeichnen, in denen der Norden die stärkere Kraft ist, also vor allem das »Mittelalter« selbst, und jene Künstler, die den Kampf zwischen Nord und Süd in spannendstem Ringen anschaulich werden lassen, wie Dürer und Michelangelo. Man kann von des letzteren Sixtinischer Decke ausgehend zeigen, welches die entscheidenden Werte im Bauen und Bilden der Kunst des »Mittelalters« sind. In ihnen liegt nordische Kraft und nicht ältere südliche Überlieferung allein, das heißt italienische Kunst vor oder besser, was sie eigentlich ist, Kunstwissenschaft der Zeit um Michelangelo. Wie er die Decke nicht in geometrische Felder teilt und auf alle perspektivischen Kunststücke verzichtet, sie vielmehr entgegen Renaissance und Barock einfach durch Aneinanderreihung von Gurt und Joch der Länge nach gliedert, darin schließt er sich der jahrhundertealten nordischen Überlieferung an. Ich will heute gar nicht auf die vielen anderen in Gegenstand und Gestalt ähnlich als Endpunkt der Entwicklung erscheinenden Züge der Ausstattung dieses Deckengewölbes mit menschlichen Gestalten eingehen, sondern mich vorerst lediglich auf die Art der Baugesinnung in Gurt und Joch einstellen[1]. Sie bildet tatsächlich den gesuchten Kern dessen, was als beharrender Träger der Entwicklung der nordisch-christlichen Kunst in Westeuropa seit dem Jahre 1000 etwa bezeichnet werden kann. Das zu beweisen und in seinen Ursprungszusammenhängen vorzuführen, ist ein Nebenzweck dieser Zeilen.

Es handelt sich hier also um Entwicklungsfragen, wobei in den wirkenden Kräften solche der Beharrung, des Willens und der Bewegung auseinanderzuhalten sind (vgl. Krisis der Geisteswissenschaften, S. 184 f.). Im allgemeinen kann gelten, daß beharrend jene Kräfte sind, die aus Lage, Boden und Blut in den beginnenden Steinbau der christlichen Baukunst hereingebracht werden und zusammen mit dem von Rom dem Norden aufgezwungenen basilikalen Grundriß und der Bewegung, die ich in früheren Arbeiten als von Vorderasien nach Europa vordringend nachgewiesen habe, den Kräftebestand ausmachen, mit dem wir zu rechnen haben. Leider besteht eine große Lücke, und zwar darin, daß wir die wichtigste Kräftegruppe, eben die beharrende, bisher überhaupt nie in Betracht gezogen haben. Wir gehen immer von den Willens- und Bewegungskräften aus und fragen gar nicht danach, womit ihr Einfluß eigentlich zu ringen hatte. Infolgedessen ist die ganze reiche Schriftenreihe über die Baukunst Westeuropas seit dem Jahre 1000 ohne rechten Halt und wird in Zukunft, soweit sie zu erklären sucht[2], wohl erst in zweiter Reihe in Betracht zu ziehen sein.

1 Man vergleiche nur seine Sibyllen mit denen des Giov. Pisano und frage sich, wo mehr ursprüngliche Kraft am Werke ist. 2 Vgl. zuletzt Frankl in der Wölfflin-Festschrift, S. 107 f. »Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes«. Dazu Theolog. Lit. Zeitg., XLI (1916), Sp. 61 f.

Im Vordergrunde muß die Baugesinnung stehen, die die Kirche vorfand, als sie daranging, den Norden zu erobern, und zwar nicht bei den ihr vorausgehenden Willensmächten, etwa den Römern und den nach dem Westen Handel treibenden Orientalen, sondern bei den einzelnen germanischen Stämmen selbst. Es wird also alles darauf ankommen, zunächst einmal einzusehen, daß wir unverantwortlich gehandelt haben, indem wir uns um diese Dinge nicht kümmerten, und dann, daß wir Unrecht taten, Versuche, wie den von Albrecht Haupt »Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen« (2. Auflage, 1923), mit dem Verdacht abzulehnen, als wenn es sich dabei lediglich um ein Vordrängen des nationalen, patriotischen Chauvinismus handelte. Ich kann mir ersparen, auf diese Dinge näher einzugehen; Karl Neumann hat darüber ein genügend kennzeichnendes Wort in den preußischen Jahrbüchern, Band 163 (1916), Seite 305 f., gesprochen. Aber freilich, auch er weiß nichts von der entscheidenden Tatsache. Es kommt nicht darauf an, da und dort Nachklänge einer vorausgehenden Holzbaukunst nachzuweisen, sondern darauf, zu zeigen, daß es allein die Gesinnung des bis 1050 ungefähr vorherrschenden Holzbaues war, die die nordisch-christliche Kunst zuerst möglich gemacht, dann zu ihrer Blüte geführt und so dem christlichen Europa zu dem Ruhme verholfen hat, im Rahmen der Baumöglichkeiten des Erdkreises als eine selbständige Persönlichkeit dazustehen. Darüber nachfolgend einige einführende Andeutungen.

Die europäischen Nordvölker haben im 1. Jahrhundert n. Chr. drei Holzbauweisen verwendet, die streng auseinandergehalten werden müssen. Sie hängen nicht nur von dem Holzreichtum der einzelnen Gebiete ab, sondern in einem Falle wenigstens auch von der in einem bestimmten Zweckbereiche besonders ausgebildeten Fertigkeit. Diese drei europäischen Räume, die sich um 1000 als nebeneinander bestehend nachweisen lassen, deren verschiedene Bauweisen aber durchaus nicht gleichzeitig entstanden sind, zeigen Europa gegliedert nach einem Osten, einem Westen und dem Nordseekreise. Die beiden ersten sind im wesentlichen Festlandgebiete, der dritte ein ausgesprochenes Seegebiet. Ich stelle den östlichen Festlandkreis obenan, weil er wahrscheinlich, solange Europa einen Überfluß an Holz hatte, der allgemein herrschende war.

1. OSTEUROPA UND BLOCKBAU

Die Grenze nach Westen ist natürlich schwankend, doch kann im allgemeinen die Linie von der tiefsten Einbuchtung des Adriatischen Meeres bis hinauf nach Rügen etwa als Grenze bezeichnet werden, seit die Germanen die weiter östlich gelegenen Gebiete aufgaben und nach dem Süden gezogen waren. Wie weit die bezeichnende Bauweise dieses Gebietes, der Blockbau, sich nach Osten ausdehnte und ob das Zeltgebiet der Nomaden einen Keil zwischen den Vorstoß nach Iran (vgl. die Karte der Verbreitung der wichtigsten Wohnungsformen von A. Byhan in Buschans Illustrierter Völkerkunde, II, I, S. 320) und China schob, wissen wir nicht. Es zeigen sich zwischen Ostasien und den Blockbauten Osteuropas so viele Verwandtschaften, besonders in der Dachbildung, daß man geneigt wäre, die Trennung nicht als unüberbrückbar anzusehen[1]. Vom Ständerbau will ich hier gar nicht reden.

Die Baugesinnung dieses Gebietes ist durch den Blockbau, das heißt die Bildung der Wände, der Decke und des Daches in liegenden Hölzern bedingt. Die Wände werden durch wagrecht übereinandergelegte Baumwalzen gebildet, die ursprünglich roh übereinandergeschichtet und an den Enden verkreuzt (Vitruv), später aber behauen und an den Enden überblattet wurden. Ich gehe auf die Unzahl von Möglichkeiten nicht ein. Dach und Decke können entweder als Sattel und Tonne gebildet sein, wenn ein gegenüberliegendes Wandpaar in Giebelform aus kürzer werdenden Stämmen weitergeführt und durch Pfetten verbunden wird (der antike Tempel scheint mit dieser Bauweise in Zusammenhang)[2], oder die Blöcke werden vom Dachansatze an über Eck gelegt. Ich habe letztere Bauweise in meinem Werke »Die Baukunst der Armenier«, Seite 615 f., näher beschrieben und ihre Ausbreitung und Weiterentwicklung zur Kuppel über dem Quadrat darzustellen gesucht. Hier sei nur die Außenansicht eines solchen Baues gegeben, um daran den Typus dem Gedächtnis einzuprägen. Abbildung 1 zeigt die Kirche von Sokolowka, eine von hunderten, wie man sie in Polen und der Ukraine immer wieder findet. Es sind hier drei Quadrate in einer Richtung nebeneinandergereiht, öfter kommen auch fünf in Kreuzform zusammengestellt vor. Die Überführung dieser einzelnen Quadrate in die Kuppel kann sehr verschieden sein, zumeist geschieht das durch Übereckung. In Abbildung 1 sieht man, wie dadurch Achtecke entstehen, die

[1] Vgl. für den Zierat meinen Aufsatz »The northern stream of art from Ireland to China«, The Year Book of oriental Art, 1. Dazu jetzt »Armenien und die vorromanische Holzbaukunst Europas« in der neuen Zeitschrift »Armeniaca«, I. In diesem Lichte wird auch die Arbeit N. Brounoffs »Un nouveau type d'église dans la Russie du nordouest au XIIième siècle« zu überprüfen sein (Årsbok 1925 der Vetenskaps-societeten i Lund). [2] Vgl. auch die Nachbildungen solcher Holzbauten in etruskischen Gräbern, zum Beispiel bei Weege, Etruskische Malerei, Tafel 50 und 84.

dann auf irgend eine Art in die Kuppel übergeführt sind[1]. Alle diese Kirchen stammen aus den letzten Jahrhunderten, doch wird darin wohl nur eine uralte Überlieferung des Blockbaues weitergeführt. Ich habe in dem Armenienwerke zu zeigen versucht, daß wir es mit einer vielleicht schon indoarischen Bewegung zu tun haben könnten.

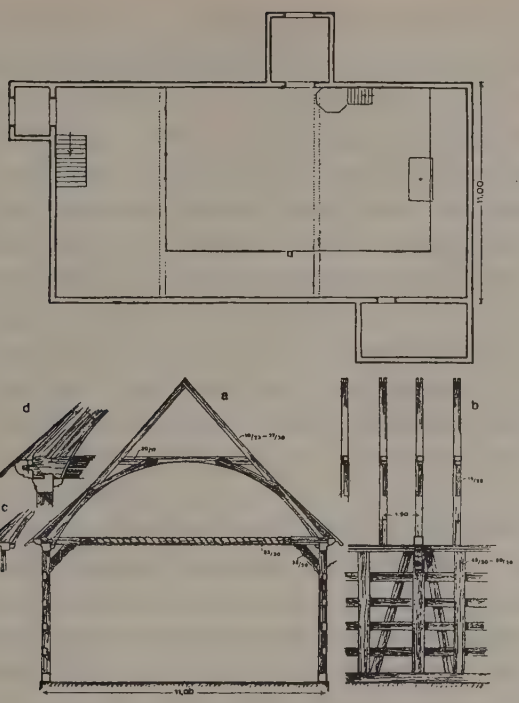
Das Entscheidende in dieser Baugesinnung ist das Haften am Quadrat. In einem Aufsatze in der Zeitschrift »Slavia«, 1924, Seite 392 f., suchte ich zu zeigen, daß diese Grundform des Blockverbandes auch noch im westslawischen Holzkirchenbau erhalten ist (trotz Einführung des Sparrendaches) und die ältesten Steinkirchen sich daraus in ihrer Neigung zum Quadrat verstehen lassen. Das gilt in noch viel höherem Grade als für die Tschechen auch für die Kroaten, über deren vorromanische Steinkirchen 1926 ein Buch »Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst« erscheint. Auch die Westgoten in Spanien schließen sich diesem vorromanischen Kunstkreise an, auf dessen Spuren ich zuerst in Armenien gekommen war. Manche, die inzwischen von Spanien oder Dalmatien, von den Tschechen, Polen oder der Ukraine aus auf die Spuren dieses breiten Stromes gekommen waren, brachten ihn daher mit Armenien in Zusammenhang. Ich glaube, inzwischen eine andere Lösung gefunden zu haben, die, daß alle diese auf Südboden übergetretenen Nordvölker die Anregung zum Gewölbebau aus den Gewohnheiten des vorher in ihrer nordischen Heimat geübten Holzbaues mitgebracht haben. Das Gewölbe ist dort im Blockbau zu Hause, wie ich schon im Armenienwerke durch den darin vorliegenden Arbeitsstoff gedrängt wurde anzunehmen[2].

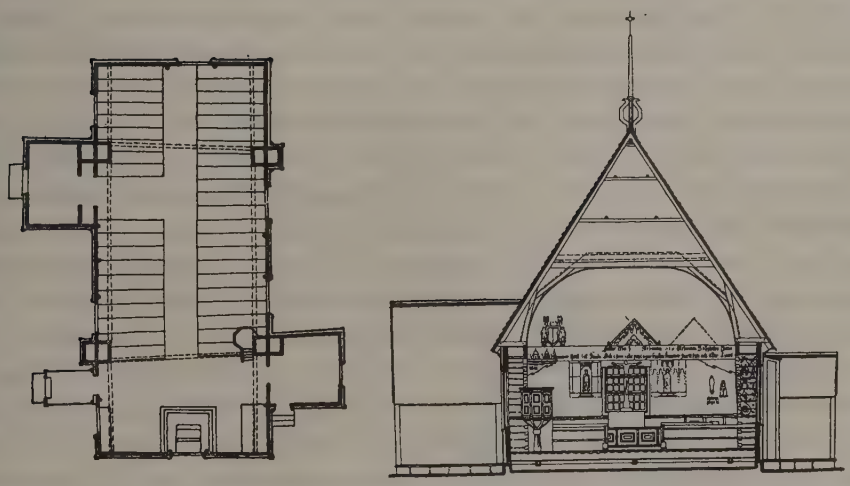
Im reinen Blockbau gibt es zwei Arten von Wölbung, und zwar die Tonne beim Pfettengiebel und die Kuppel bei Herstellung des Daches durch Übereckung. Nur das Kreuzgewölbe kommt im reinen Blockbau nicht vor. Dazu kommt die Anregung von außen: durch die Verdrängung des alten bodenständigen Blockdaches durch das Sparrendach. Ich erwähne es hier im Abschnitte über den Blockbau nur, weil es an der Grenze zwischen dem Blockbau des Ostens und dem Fachwerkbau des Westens, also bei den katholischen Westslawen[3] und den protestantischen Finnen mit der Blockwand verbunden erscheint. Selbst aber stammt das Sparrendach wohl aus dem Fachwerkbau (siehe den nächsten Abschnitt).

1 Neuerdings ist zu dieser Frage ein Aufsatz von T. Obminski über Holzkirchen in Galizien in den »Sprawozdania hist. sztuki w Polsce«, IX, 1924, Sp. 399 f., mit guten Aufnahmen erschienen. 2 Vgl. Näheres über diese Ostgruppe in der neuen Zeitschr. »Byzantion«, I, 1925, »Die Kunstgesch. u. die byzantinischen Studien« u. jetzt auch »Armeniaca«, I, S. 15 f., »Armenien u. die vorrom. Holzbaukunst Europas«. 3 Vgl. Kopera, Die Holzkirchen Westgaliziens, Wiggert u. Burgemeister, Die Holzkirchen ... der preuß. Ostprov. oder Dethlefson, Bauernhäuser u. Holzkirchen in Ostpreußen u. a.

1. SOKOLOWKA: BLOCKKIRCHE / 2. VOGELSBERG BEI FULDA: FACHWERKKIRCHE

3. WARBURTON: HOLZKIRCHE





4. Katznase: Fachwerkkirche
5. Saloinen: Blockkirche mit Blockpfeilern

2. WESTEUROPA UND FACHWERKBAU

Beim Fachwerkbau wird außen aus Schwellen und Ständern ein Wandgerüst hergestellt, dessen Fächer, wenn der Bau fertig dasteht, mit Geflecht oder Lehm, Ziegeln und anderem Füllwerk geschlossen werden, auch Holz selbst kommt dafür in Betracht, so im Harz (Zeitschrift für Bildende Kunst, I, 1890, S. 270). Diese Art (Abb. 2), die also entgegen dem Blockbau zumeist kein reiner Holzbau ist, zieht sich durch den ganzen Süden von England und Nordfrankreich, durch ganz West- und Südeuropa über die Gebiete der einst islamischen Reiche bis nach Indien. Fachwerk ist kennzeichnend für Gebiete, in denen das Holz spärlich geworden ist oder die Holzarten sich nicht für den Blockbau eignen. Schon die Römer wendeten es in Stadt und Land an; Vitruv tadelt diesen Gerüstbau mit Lehmfüllung als feuergefährlich, beim Überputzen entstünden überdies Risse. Lehfeld glaubt, daß der Fachwerkbau von den Römern zu den Deutschen gekommen sei.

Im Kirchenbau kann man diese Art heute noch in ganz Norddeutschland nachweisen, sie mag dort als deutsch dem slawischen Blockbau gegenübergestellt werden. Beide Bauarten überkreuzen sich. Die deutschen Denkmälerinventare verzeichnen auch diese Holzkirchen, sind daher für jede Untersuchung, diese betreffend, wertvoll[1], wenn auch die Aufnahmen leider nur selten für den wissenschaftlichen Gebrauch genügen. Ich zeige Abbildung 4 eine mittelalterliche Fachwerkkirche aus Katznase in Westpreußen, die vor wenigen Jahren abgebrochen wurde[2]. Es ist ein einfacher rechteckiger Saal, tonnengedeckt, indem in den offenen Dachstuhl mit seinen Ankerbalken durch Verschalung eine flachrunde Decke eingehängt ist. Man sieht die Fächer gebildet aus lot- und wagrechten Pfosten, die überdies diagonal unterteilt sind; darüber das Sparrendach, auf den Wänden allein aufruhend, die in 11 Meter Abstand durch Anker auf Konsolen zusammengehalten werden. Die Decke ist flachrund und geht bis zum Kehlbalken. Man sieht, wie sehr der niedrige Bau dieser von Protestanten erbauten Kirche zur Erhöhung des Innenraumes drängte, um so mehr, da noch eine ausgedehnte Emporenanlage eingebaut war. Die Türen sind durch Vorhallen geschützt. Von sonstigen Fachwerkkirchen liegen leider immer nur Außenaufnahmen vor, auch in den englischen Veröffentlichungen. Man behauptet, daß es dort Kirchen aus normannischer Zeit gäbe. Dietrichson (und Munthe), »Die Holzbaukunst Norwegens«, 1893, Seite 33, erwähnt eine solche in Warburton, die aber nach Meldahl aus dem 14. Jahrhundert stammt. Dieser hat 1891 aus Anlaß

[1] Vgl. über den Stand der Inventarisation M. Wackernagel, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, II, S. 21 f. [2] Nach Ostendorf, Die Deutsche Baukunst im Mittelalter, S. 2.

eines Vortrages in der Anthropologischen Gesellschaft in Wien ein Modell gezeigt: ein Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, der Altar »oben« an der Stelle, wo man gewohnt sei, in dem heidnischen Hause den Hausvater die religiösen Handlungen ausführen zu sehen: Wie denn Meldahl überhaupt geneigt ist, überall im Holzbau Zusammenhänge mit dem Heidnischen zu sehen. Leider gibt es von den zahlreichen englischen Beispielen keine Maßaufnahmen. Ich kann zum Beispiel von Warburton nur eine Außenaufnahme zeigen (Abb. 3), die ich dem Verleger B. T. Batsford verdanke. Sie war für mein Buch »Early north-european church-art and wood-architecture« bestimmt.

Die wichtigste Tatsache im Wesen des Fachwerkbaues ist die Reihung der Böcke hintereinander. Wenn im Wesen des Blockbaues die Neigung zur Wölbung liegt, so hat der Fachwerkbau jenes Denken in Aneinanderreihung von Jochen und Gurten gezeitigt, das die westeuropäische Baukunst der Blütezeit in breiter Schicht auszeichnet und von allen andern Kunstströmen des Erdkreises trennt. Der Fachwerkbau setzt sich im Innern aus Böcken zusammen, den durch Querbalken verbundenen Wandpfosten, die die Decke und zugleich die Dachsparren tragen. Wir besitzen eine gute Aufnahme eines fertigen Baugerüstes ohne jede Füllung von Jacopo Bellini (Abb. 6). Diese Handzeichnung der Magieranbetung[1] gibt einen vorzüglichen Einblick in die bei jedem Fachwerkbaue vorliegende Reihung von Gurt und Joch. Auch das Sparrendach scheint in dieser Bauart seinen Ursprung zu haben. Für uns ist wichtig die Feststellung der Tatsache, daß man in seinem Raume Gewölbe jeder Art unterbringen kann: Tonnen- (Abb. 4, 8), Kreuzgewölbe und Kuppeln. Ich konnte in Finnland beobachten, daß es sich dabei nicht um Nachahmung von Steinbauten handelt, wie man immer annimmt, sondern alle diese Wölbungen sich im Blockbau mit Sparrendach ebensogut selbständig entwickeln konnten. Dafür hier einige Beispiele: Kleine Kirchen von rechteckigem Grundriß tragen die Tonnendecke ohneweiters auf den Blockwänden. Größere Längskirchen zeigen im Gebiete von Oesterbotten eine eigentümliche Bauart durch Zuhilfenahme von Hohlkörpern, die ich Blockpfeiler nenne. Ich gebe als Beispiel Saloinen (schwedisch Salo), einen Blockbau mit Sparrendach von 1632. Man sieht (Abb. 5) im Grundriß zwei Paar Blockpfeiler, andere zeigen deren drei Paare. Sie sind in der Längsrichtung durch die Dachbalken, in der Breitenrichtung durch Anker verbunden. Abbildung 9 zeigt in der Innenansicht den Blockpfeiler, der unmittelbar neben der Sakristei steht und die Kanzel trägt, zu der eine Tür führt. Man sieht Anker und Dachbalken mit dem Ansatz der Tonnendecke. Wie diese in die auf zwei Dreiecken aufstehende Decke eingehängt ist, zeigt

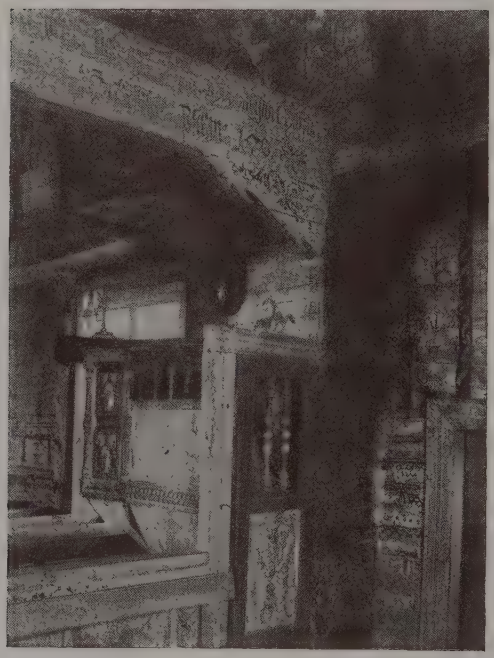
[1] V. Golubew, Die Skizzenbücher des J. Bellini, I, T. XXX.

Abbildung 5; es handelt sich also um Bretterverschalung auf Tangenten und Bügen. Man hatte sehr bald heraus, daß die Blockpfeiler die Wand überhaupt überflüssig machen — die Verwandtschaft des Baugedankens mit dem Strebepfeiler des Steinbaues fällt auf — und machte sich das zunutze, als der Protestantismus die katholische Messekirche zur Predigtkirche umzubilden strebte, bei der es darauf ankam, den Sprecher möglichst in die Mitte seiner Gemeinde zu bringen[1]. Ein Umbau der 1626 erbauten Kirche von Wöro (Abb. 12) im Jahre 1777 zeigt, wie man vorging. Man wagte nicht nur die Wand herauszunehmen, sondern auch ein Blockpfeilerpaar, indem man zugleich auf die Entdeckung kam, daß eine überblattete Ecke die gleiche Leistung verrichte wie ein Blockpfeiler. So entstanden möglicherweise die Kreuzkirchen, von denen ich Beispiele im Grundriß (Abb. 13, Kuru) und in einer Außenansicht (Abb. 7, Hiitola) gebe. Auch hier sind die Kreuzarme gewölbt. Aus ihrer Durchschneidung in der mittleren Vierung ergeben sich nun Gewölbebildungen, die — vorausgesetzt, daß die Entdeckungen, die man in Finnland im 17. Jahrhundert machte, ebenso auch schon früher, in der Blütezeit des europäischen Holzbaues in vorchristlicher Zeit gemacht worden waren — einen großen Einfluß auf die Bauentwicklung auch in Stein gehabt haben können. Die einfachste Lösung für die Kreuzung der beiden Tonnen ist natürlich das Kreuzgewölbe selbst, das denn auch am häufigsten vorkommt. Ich zeige Abbildung 14 die Vierung von Paavola aus dem Jahre 1756. Die Werkart wird besonders auffällig durch die Leisten, die zum Schmucke der Verschalung verwendet sind. Andere Abbildungen zeigen, unter welchen Umständen die Kuppel zur natürlichen Lösung wurde: sobald man die inneren Ecken unter dem im Blockbau neben dem rechten so beliebten Winkel von 135 Graden abschrägte[2], ergab sich die Anwendung von Diagonalgurten[3], die die Tonnengewölbe voneinander trennen (Abb. 16, Multia 1795) oder wie in Abbildung 15 (Kortesjärvi von 1792)[4], wo die richtige Kuppel auf Pendentifs, allerdings mit der für die finnischen Kirchen bezeichnenden flachen Mitte, werkgerecht ausgeführt ist. Die überraschendsten Bildungen dieser Art zeigen einfache Kreuzbauten ohne die Abschrägung der Ecken, wie sie Abbildung 11 (Kärkölä von 1754) zeigt[5].

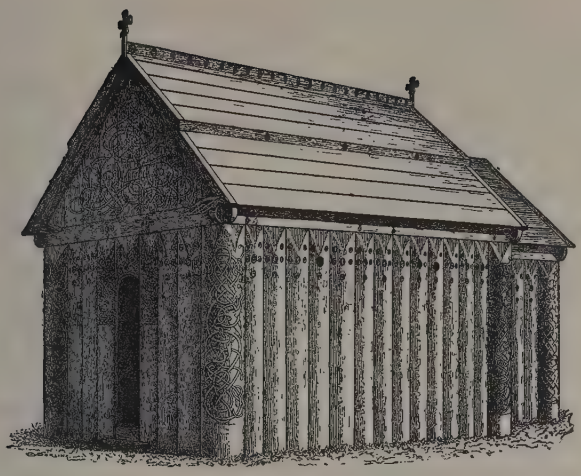
In den finnischen Bauten sind die Gewölbe fast ausschließlich durch Verschalung

1 Vgl. Wackernagel, Baukunst des 17./18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, S. 88 f., wo ein Blick auf den protestantischen Holzbau am Platze wäre. 2 Vgl. über die ideale Endlösung dieses Baugedankens die Zeitschrift »Slavia«, 1924, S. 432 f. 3 Geht man von dieser Werkart auf die Frage der Möglichkeit einer Entstehung der »Rippe« im Holzbau über, so darf man S. Nicola in Nin und die Rippen in indischen Höhlenbauten nicht unbeachtet lassen. 4 Ich gebe die Daten nach Colliander, Suomen kirkon paimenmuisto. 5 Meine Abbildungen sind den Sammlungen der Technischen Hochschule und des Nationalmuseums in Helsingfors entnommen. Vgl. »Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte«, Acta Academiae Aboensis, Hum. IV.

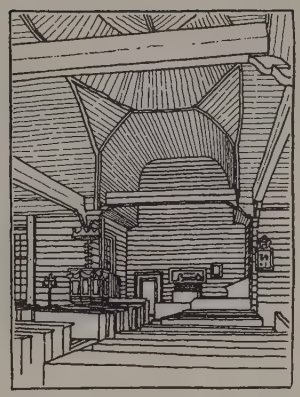
6. J. BELLINI: HANDZEICHNUNG MIT FACHWERKBAU
7. HIITOLA: KREUZKIRCHE



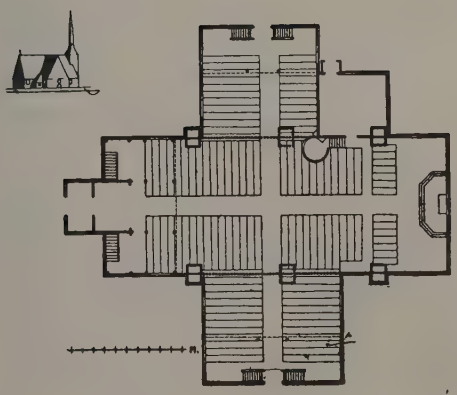
8. HERMESWALDE: FACHWERKKIRCHE MIT TONNENDECKE
9. SALOINEN: WERKART DER LANGKIRCHE MIT HOHLPFEILERN



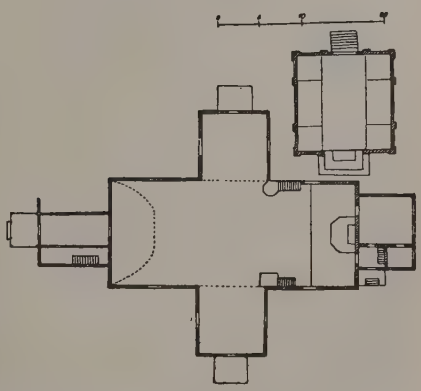
10



11



12



13

10. Hemse (Gotland): Wiederherstellung einer Stabkirche
11. Kärkölä: Kreuzkuppelkirche mit Hängezwickeln
12. Vöyri (Wöro): Umbau einer Sechspfeiler- in eine Kreuzkirche
13. Kuru: Kreuzkirche

gebildet. Es gibt aber auch Blockbauten mit Sparrendächern, in die richtige Tonnen aus Baumstämmen eingefügt sind. Man lese darüber vorläufig den Aufsatz in der »Slavia« nach, dazu »Der Pflug« 1926, S. 38 f.

Der Fachwerkbau scheint im besonderen den Sinn für flächenhaften Außenschmuck der Gebäude geweckt zu haben. Jedenfalls ist das Sichtbarmachen der durch die Ständer mit ihren Verspreizungen gebildeten Muster als Rahmen werkgerecht. Ich will auf diese Dinge heute nicht eingehen und bin zufrieden, wenn zunächst einmal ein anregender Keim in das Nachdenken über die europäische Bauentwicklung als solche kommt, vor allem in der Richtung, daß man den Holzbau nicht länger nur als späte Nachahmung von Steinbauten nimmt. Es ist vielmehr zu bedenken, wie unmittelbar nach der Herrschaft des Holzbaues in Europa diesseits der Alpen die Blüte des Steinbaues eintritt und es nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich ist, daß in der Bauart der späten Kirchen des Block- und Fachwerkbaues manche Nachklänge der alten europäischen Holzbaukunst vorliegen, die wir zur Ausfüllung der großen Lücke unseres Wissens benützen dürfen. Das erscheint um so mehr notwendig, als manche wichtige, beharrende Kraft in der Entwicklung der Blüte des Steinbaues aus der Überlieferung des Holzbaues zu stammen scheint.

Wenn alle diese Bauweisen in der Blütezeit der nordischen Kunst im sogenannten Mittelalter nachgewirkt haben, sind sie eigentlich die Grundlage der Entwicklung, der Quader und Ziegel nur das vom Süden und Osten Eindringende. Diese hatten mit all ihrem Gefolge an Baugestalten den Kampf mit den einheimischen Holzbauweisen aufzunehmen. Es ist daher ganz unmöglich, über die Entwicklung des sogenannten Romanischen und Gotischen ins klare kommen zu wollen, wenn man von den älteren einheimischen Holzbauweisen keine Ahnung hat.

Ich vermute, daß der Block- und Fachwerkbau jene im Westen nachwirkenden Holzbauarten sind, die bis auf den Eintritt der Blüte (Gotik) auf dem Festlande vorherrschend waren. Die Blüte selbst aber wird herbeigeführt durch eine dritte Bauweise in Holz, jene der Nordsee, die durch die Normannen an die Küsten des Frankenlandes gelangt und die Seine entlang tief in das Innere eingedrungen zu sein scheint. Auf diesem Wege kommt es zu dem Ruck nach vorwärts, den Worringer »Formprobleme der Gotik«, Seite 96, den Romanen zuschreibt: Sie erst gäben dem unentschlossenen nordischen Kunstwollen die große Initiative, die es zur völligen Befreiung führe. Wie soll man von einem Laien wie Spengler erwarten, daß er auf kunstwissenschaftlichem Gebiete das Richtige sieht, wenn schon ein Fachmann so irren kann. Spenglers geistreicher Versuch leidet darunter, daß er den Norden nicht kennt, vor allem nicht sieht, daß das, was er arabisch nennt, iranisch, das

heißt nordisch ist. — Handelt es sich auf asiatischem Boden hauptsächlich um Fragen der Ausstattung, so bei uns in der europäischen Kunst um das Aufkommen des Wachstumsempfindens, dessen schöpferische Kraft dann die Blüte (Gotik) zur Folge hat.

3. NORDSEEKREIS UND MASTENBAU

Beim Block- und Fachwerkbau können immerhin die Wände als das Entscheidende betrachtet werden; wenn ich daher von ihnen ausgehe, muß ich in der dritten Gruppe um die Nordsee, für den Stabbau, entgegen der bisherigen Auffassung, zwei Unterabteilungen bilden. Zwar sind in beiden Gruppen die Wände im Stabbau errichtet; sie treten aber in dem Typus, den ich nunmehr den Mastenbau nenne, derart zurück, daß ich die Bezeichnung Stabbau für sie nicht mehr gebrauchen kann.

Beim Stabbau werden die Wände durch zwei Schwellen gebildet, in denen lotrecht nebeneinanderstehende »Schnittlinge«, das heißt Segmente von Baumstämmen, so verbunden sind, daß sie den Zwischenraum zwischen den Eckpfosten des Gebäudes als Raumgrenze abschließen. Diese Art muß im Gebiete der Nord- und Ostsee weite Verbreitung gehabt haben. Ich möchte zwei weit auseinanderliegende Belege bringen. Der eine wurde in Hemse auf Gotland entdeckt. E. Ekhoff, dem wir in »Svenska stavkyrkor«, 1914 bis 1916, eine eingehende Bearbeitung des schwedischen Arbeitsstoffes verdanken, gibt (Abb. 10) eine Wiederherstellung dieses einfachen Baues.

In Schweden, und zwar in seinem Westen, scheint um 1220 der Holzbau nur in dieser Art bekannt gewesen zu sein, sie wird allein im Äldre Västgötalagen berücksichtigt[1]. In diesem Gesetzbuch, das nach »balk« (Runenstäben) eingeteilt ist, steht im Kyrkobalk, § 6: »Börjar kyrka att aldras, sta stolpar, är hel darrpost och fästeband, ligger takkam hel, altarsten och altare, hafve kyrkan samma sin inviguing, om ock man henne botar, sa vida dessa äro alla hela.« Das Gesetz spricht von der Notwendigkeit der Neueinweihung einer wegen Verfalles neu hergerichteten Kirche und sagt, wenn die »stolpar«, die lotrechten Balken, stehen und die »syllar«, die wagrechten Balken, in denen die lotrechten verzapft sind, liegen, wenn die Türpfosten und »fästeband«, das heißt die obersten Balken der Wände, ganz sind und auch »takkam«, der First, dazu Altarstein und Altar liegen und heil sind, in diesem Falle braucht die Kirche nicht aufs neue eingeweiht zu werden. Da das

1 Vgl. Corpus juris Sueo-Gotorum antiqui, herausgegeben von Collin och Schlyter, Stockholm 1827, I, in altschwedischer Ausgabe. Die neuschwedische Übersetzung bei Ivar Otmans, Helsingfors 1883, S. 6.

Gesetz ganz allgemein erlassen ist, ohne jede Rücksicht auf eine andere Bauart, so kann daraus geschlossen werden, daß eben nur diese Art, die Mesulakonstruktion, das heißt der Stabbau, bekannt war. Das Christentum war in jenem schwedischen Westen damals an 200 Jahre alt.

S. Erixon, der sich Fataburen 1917, Seite 145 f., mit der Geschichte des nordischen Hauses, also nicht ausdrücklich mit der Geschichte des Kirchenbaues, beschäftigt, sagt, daß, während in Norwegen der Stabbau viel bedeutet, er in Schweden nur wenig, fast nur bei den Rien, den Trockenhäusern für das Getreide, verwendet werde. Er selbst bildet einen Stall in Stabkonstruktion aus Älfdalen in Dalarna ab. Erixon sieht die Ursache dieser Verteilung darin, daß später vom Osten der Blockbau eingewandert sei. In späteren Arbeiten hält Erixon den nordöstlichen Weg über Finnland nicht für unmöglich[1].

Reste eines zweiten Baues dieser Art sind am entgegengesetzten Ende der nordischen Welt, an der Kirche von Greenstead in Essex (von London leicht zu erreichen) erhalten. Abbildung 17 zeigt die alten Eichenschnittlinge in einer Aufnahme, die ich A. Gardner verdanke, der mich auch mit seinem Auto hinführte. Ich will hier nur soviel bemerken, daß von der alten Kirche, die man gern mit dem heiligen Edmund, 1013, zusammenbringt, zu dessen Zeit sie also schon bestanden haben soll, heute nur die bei der Wiederherstellung, 1848, wiederverwendeten Schnittlinge, ohne die ursprüngliche Zusammenfügung mit den Schwellen, erhalten sind. Jedenfalls war sie nach dem heutigen Befunde eine einfache Stabkirche, kaum eine Mastenkirche, gehörte also dem einfachsten Ständerbau an.

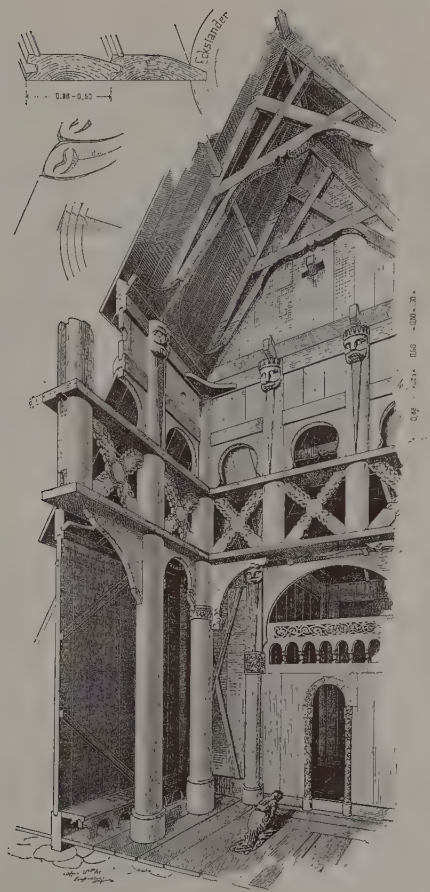
Diese Stabkirchen ohne Masten, wie die mit Mast, die wir gleich in Norwegen kennenlernen werden, zeigen schon im Aufbau Einzelheiten, die an den Schiffbau erinnern. Ich gebe, Abbildung 21, Zeichnungen aus F. Seesselbergs »Frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker«, 1897, Seite 72, worin die kleine Kirche von Aal (jetzt in Drontheim) zusammengestellt ist mit dem Gokstadschiff, dem Vorläufer des Tutankhamon-Grabes der nordischen Kunst, dem Osebergschiff. Noch viel näher liegt es, die Mastenkirchen selbst mit dem Schiffbau in Zusammenhang zu bringen, um so mehr als sich ihre Entwicklung, wie ich sie sehe, unmittelbar an den Oslofjord, wo die großen Schiffsfunde gemacht wurden, anlehnt und vom Numedalkreis über Valdres nach dem Sognfjord geht, dem von Oslo am entferntesten liegenden Gebiete der Mastenkirchen.

Wollte ich die Werkart der »Mastenkirche« schon im Namen mit ihrem Ausgangspunkt bezeichnen, dann müßte ich sie »Kufen- und Mastenkirche« nennen, weil

[1] Vgl. dazu jetzt die Auseinandersetzung im Finsk Museum XXXII, 1925, S. 1 f.

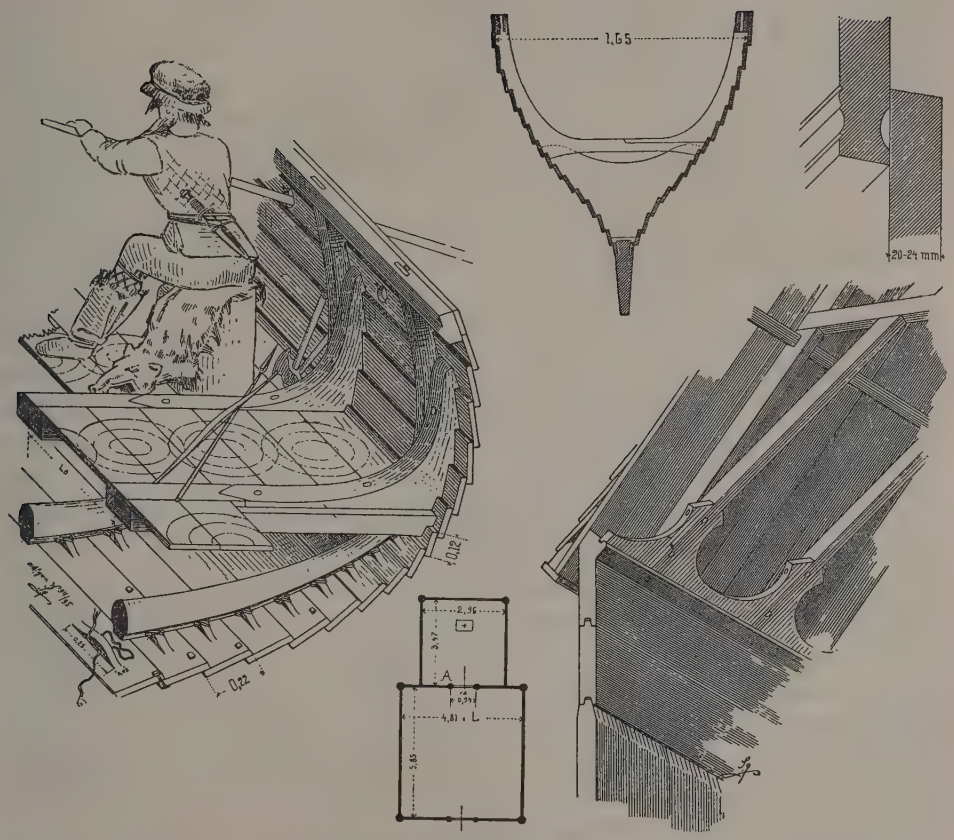
14. PAAVOLA: KREUZKIRCHE MIT KREUZGEWÖLBE
15. KORTESJÄRVI: KREUZKIRCHE MIT KUPPEL AUF HÄNGEZWICKELN

16. MULTIA: KREUZKIRCHE MIT KREUZGURTEN
17. GREENSTEAD: ALTE EICHENSCHNITTLINGE



18. GOL: MASTENKIRCHE

19. LOMEN: VIERMASTENKIRCHE
20. BORGUND: ZWÖLFMASTENKIRCHE



21. Vergleich des Gokstadschiffes mit der Kirche von Aal (jetzt Drontheim). Nach Seesselberg

tatsächlich der Aufbau mit Masten und leichten, lediglich raumabschließenden Wänden nur durch die das Ganze tragende Kreuzung von zwei einzeln oder zwei paarweise gekreuzten Kufen möglich wird. Folge ich diesen Zusammenhängen und sehe ich diese kleinen, hohen Bauten auf den beiden Kufenpaaren vor mir, so kann ich nicht umhin, das Ganze wie ein Schiff auf einem Schlitten oder auf Rädern in Bewegung zu sehen (Abb. 24).

Die aus lotrechten, in einem Rahmen eingespannten Schnittlingen oder gar aus Brettern (wie sie Seesselberg zeichnet, Abb. 21) hergestellte Wand ist nur Umschließung, kann nicht zugleich das Dach tragen; dafür mußten bei größeren Ausmaßen eigene Stützen geschaffen werden. Die Mastenkirchen sind aber aus Masten als Trägern des Daches entstanden, die als Ständer von den Außenwänden her nur verstrebt und untereinander durch »Triforien«, das heißt Bogen über und unter Andreaskreuzen, in ihrer Lage festgehalten werden. Diese ganz einfachen, in der Werkart begründeten Tatsachen scheinen mir so selbstverständlich, daß ich nicht begreifen kann, wie ein so scharfer Denker wie Dietrichson sich durch die humanistischen Scheuklappen hat völlig verblenden lassen können und von vornherein annahm, die norwegischen »Stabkirchen« wären den Forderungen des Rohstoffes angepaßte Umbildungen der romanischen Basiliken (S. 11) und dann auch noch an der »unwiderleglichen« Behauptung festhält, sie müßten unweigerlich von den Angelsachsen übernommen sein (S. 37). Er sieht selbst, daß die Wikinger ihre Kirchen gleich Schiffen bauen, wie sie das wahrscheinlich vorher schon mit den Tempeln, Hallen oder anderen Versammlungsräumen getan haben dürften (Abb. 18, Gol). Wenn dann auch noch an der Hand von Bugges Buch »Die Wikinger« gezeigt werden kann, wie die Norweger befruchtend auf England, Irland und Schottland übergegriffen haben, dürfte es kaum noch jemandem einfallen, den umgekehrten Weg ins Auge zu fassen. Die norwegischen Mastenkirchen sind in Norwegen selbst einheimisch.

Es ist ein Einschätzen der Wikingerart vom grünen Tisch aus, wenn man glaubt, daß die Leistung, die Norwegen im Mastenbau vollbracht hat, eine ganz gewöhnliche Durchschnittsarbeit sei, die ebensogut in England wie in Schottland oder Irland durchgesetzt werden konnte. Warum dann nicht auch gleich in Island oder da, von wo aus die Sicherung der neuen Kirchengemeinden des Nordens durchgeführt wurde, in Bremen und Norddeutschland[1]? Ich habe schon in meinem Armenienwerke wie im »Ursprung der christlichen Kirchenkunst«, Seite 83,

[1] Vgl. dazu jetzt meinen Beitrag zu Karl Withs »Typologie der Baukunst«, Bd. I, wovon auf S. 142 die Rede war.

geahnt[1], wie die Dinge liegen könnten, nur haben sich meine Untersuchungen inzwischen auch auf den Fachwerkbau ausgedehnt. Lage, Boden und Blut entscheiden in der Entwicklung bis auf die »Renaissance«.

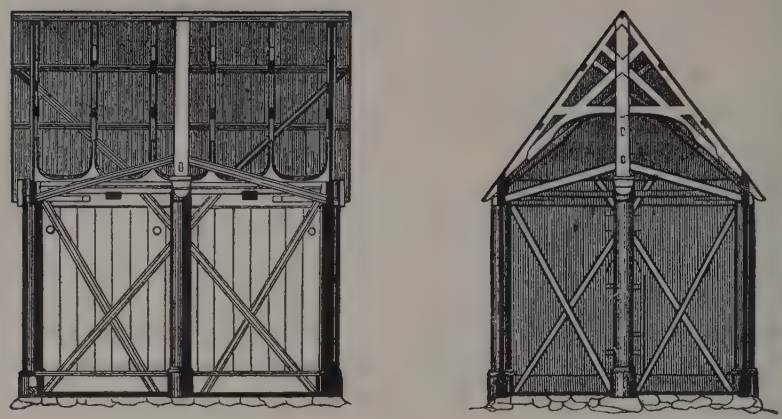
Wir werden uns schon daran gewöhnen müssen, den Mastenbau Norwegens als eine Großtat zu betrachten, die nur möglich war in der Schlußblüte heidnischer Kultur der Skaldenzeit, wenn auch die Humanisten über eine solche Annahme als ausgesprochenem Chauvinismus die Achseln zucken. Zu solchen ebenso kühnen wie genialen Schöpfungen gehört eine abgeschlossene Lage, selbstherrlicher Boden und reines Blut. Man suche beides im ersten Jahrtausend in England oder am Festlande Westeuropas.

Die Mastenkirche ist aus dem Schiffbau der Wikingerzeit hervorgegangen oder wenigstens durch ihn gefördert worden und hat sich im Kreise der Nordsee ausgebreitet, auch in Schweden. Dietrichson ist in seinem im übrigen ausgezeichneten Werke von dem »vielsäuligen Typus von Sogn«, einem Kreise des Stiftes Bergen ausgegangen, dazu veranlaßt durch seine Annahme, daß die romanische Basilika und Angelsachsen die Erreger dieser Bauform gewesen seien. In Wirklichkeit stehen diese Bauten in der Entwicklung am Ende unmittelbar vor dem Typus des Erzstiftes Drontheim, der den Dom von Drontheim, eine Basilika mit Querschiff, nachahmt. Am Anfang der Entwicklung aber steht der Typus von Numedal mit der einen Firstsäule, dem Mastbaum in der Mitte, der vom Boden bis zur Spitze reicht. Vergleiche dazu jetzt auch den nachfolgenden Aufsatz von E. Klebel.

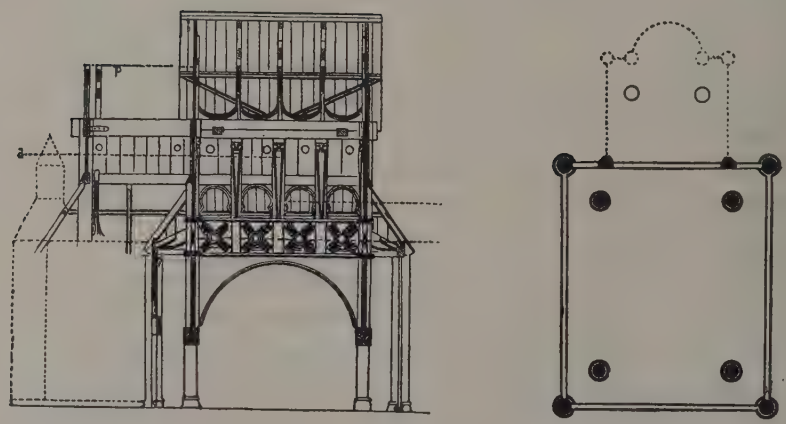
Abbildung 22 gibt als Beispiel die Kirche von Flaa (nach Dietrichson, S. 89). Ich möchte zweifeln, daß der eine Mast nicht schon in diesem Typus für gewöhnlich auf einem Schwellenkreuze stand. Der Mast trägt nicht ein pyramidales Dach, wie die Blockbauten über dem Quadrat, sondern einen Firstbalken, auf dem das »Sparrendach« in seiner typischen Schiffbauweise ruht.

Es ist nicht Zufall, daß dieser Numedalkreis unmittelbar an das Erzstift Oslo stößt, an dessen Bucht die Prachtschiffe der Wikingerfürsten gefunden wurden, vor allem das Osebergschiff mit seiner reichen Ausstattung. An das Stift Hamar, das den Numedaltypus mit einer Säule aufweist, grenzt dann nach Norden das Stift Stavanger mit dem »viersäuligen« Valdrestypus. An Stelle des einen Schwellenkreuzes sind dort zwei Schwellenpaare getreten, in deren Kreuzungspunkten vier Masten eingelassen sind. Ich gebe als Beispiel die Kirche von Lomen, 1325 zuerst urkundlich erwähnt, und kann davon eine gute Gesamtaufnahme, die ich Dr. R. Schima

[1] Vgl. dazu jetzt meinen Aufsatz »Armenien und die vorromanische Holzbaukunst Europas« in der neuen Zeitschrift »Armenica«, I, 1926, S. 15f.



22. Flaa: Einmastkirche



23. Lomen: Viermastenkirche

24. GOL: MASTENKIRCHE

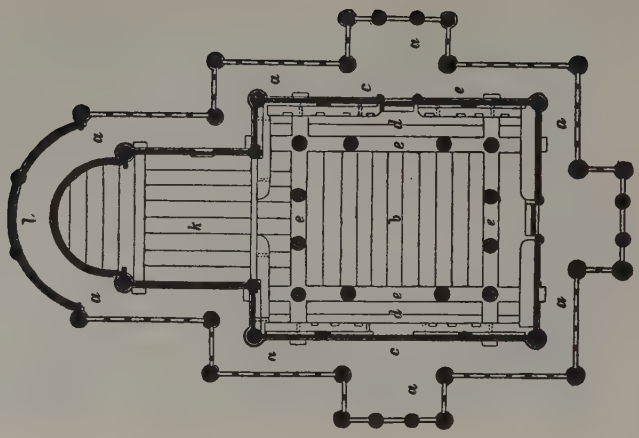
25. BORGUND: VERSTREBUNG DER MASTEN UND DACHBILDUNG

verdanke, zeigen (Abb. 19). Nur der Hauptteil (heute mit Dachreiter) ist alt, wie der Grundriß bei Dietrichson, Seite 73 (Abb. 23), erkennen läßt. Aber diese Aufnahme ist wieder dadurch gekennzeichnet, daß Dietrichson vergißt, die beiden Schwellenpaare einzuzeichnen. Endlich noch weiter nach Norden folgt das Stift Bergen mit dem »vielsäuligen« Sogntypus. In Wirklichkeit handelt es sich im Kern um den vollendeten Typus mit zwölf Masten, der am reinsten durch Borgund (Abb. 26) vertreten wird. Dann erst gewinnt die Basilika Macht und die klassische Schönheit des Zwölfmastenbaues wird zugunsten der fortlaufenden Säulenreihe verunreinigt. Trotzdem kann man fast immer deutliche Züge der Entwicklung, wie ich sie eben dargestellt habe, nachweisen. Ausgangspunkt ist die Schiffbaukunst, beziehungsweise der Typus mit einem Mast über einem Schwellenkreuz.

Als Vertreter des Haupttypus mit zwölf Masten gebe ich die Kirche von Borgund (Abb. 26). Sie ist um 1150 entstanden[1]. Man sieht, wie Kirche und Glockenturm in die Gebirgslandschaft eingeordnet sind. Das Äußere betont wieder deutlich die Mitte und die Höhe. Bezeichnend sind auch die dem Schiffbau entnommenen Drachenköpfe an den Giebeln. Die Ansicht läßt von vornherein eher einen Zentralbau erwarten, als eine Basilika, wofür sie Dietrichson ausgibt. In der Tat läßt der Grundriß (Abb. 26 nach Dietrichson, S. 3) trotz des länglichen Hauptraumes deutlich den Ursprung aus dem Quadrat in der Verteilung der Masten erkennen. Hier hat Dietrichson endlich einmal auch die notwendigen beiden Schwellenpaare eingezeichnet. Man sieht, daß alle Masten auf ihnen stehen. Zu beachten ist, daß ihre Verteilung von den vier Masten in den Schwellenkreuzungen der Ecken ausgeht. Jedem Eckmast sind zwei Begleitmasten beigegeben. So und nicht aus einer Nachahmung der Basilika entsteht diese wertvolle Bauform, die wir in Armenien, Indien, Spanien und Kroatien als Kultraum verschiedener Religionen in Stein übertragen verfolgen können. Ich will hier nicht näher auf diese prachtvolle Holzbauform eingehen. Nur der Laufgang mit seinen Vorbauten in den Achsen sei noch erwähnt. Die Rundapsis von Borgund ist neueren Ursprunges.

Ich möchte bei diesem Mastenbau den Hauptnachdruck mit Rücksicht auf die Entwicklung der Steinbaukunst des Abendlandes auf die bis zum Dach emporsteigenden Masten und ihre Verstrebung legen. Sie ist es, die von der Normandie aus auf den älteren Steinbau derart eingewirkt haben könnte, daß daraus die Blüte (Gotik) entstand. Die Abbildung 25 zeigt die Verspreizung der Masten untereinander durch das sogenannte Triforium. Hier im Mastenbau in Holz hat es eine klare Werkbedeutung, die im Steinbau fehlt. Die Abbildungen rühren von der Kirche

[1] Ich danke die Lichtbilderaufnahmen Herrn Martin Olson in Stockholm.


a
a
a

in Borgund her, sonst sind die Bogen öfter hufeisenförmig ausgeschnitten. Man sieht, wie die Masten durchlaufen und oben unmittelbar in die Gurten übergehen, zwischen denen die unten halbkreisförmig schließenden Joche liegen. Nicht minder wichtig scheinen mir die Streben, mit denen die Außenwände mithelfen, die entscheidenden Mittelmasten in ihrer Lage zu halten. Ich gebe dafür auf Abbildung 27 eine Aufnahme nach Dietrichson, Seite 8. Man sieht, daß unter dem Seitendache Querbalken auf jeden Mast zulaufen, die durch Hufeisenbogen verspreizt sind. Durch den ganzen Bau geht ein Gefühl des Wachstums, ein Glied ist durch das andere bedingt, das querliegende Joch zwischen den Mastenpaaren entscheidet wie auch im Fachwerkbau die Längsrichtung, die noch beim Baudenken in einzelnen fortlaufenden Quadraten wie beim »gebundenen System« mehr dem Blockbau entnommen zu sein scheint.

Der Mastenbau, der nur ein einziges Quadrat kennt, setzt damit das organische Aufwachsen zur Höhe durch. In diesem Baudenken scheint das Gefühl des Wachstums geboren zu sein, das dann in der Blüte des nordischen Steinkirchenbaues so fruchtbar geworden ist. An diese »Denkform« hätte Gall »Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik« anknüpfen können. Was ich hier andeute, sind nur erste Spuren einer an den Holzbau anschließenden Arbeitsrichtung, die uns hoffentlich ersparen wird, den Zufall verantwortlich zu machen und Wege überwuchernden Denkens zu gehen, wie sie Frankl in der Wölfflin-Festschrift eingeschlagen hat. Der Mast und seine Verspreizung scheinen auch erst im besonderen Anlaß zur Ausbildung des Innenschmuckes an jenen Gliedern gegeben zu haben, die uns aus der Gewohnheit, Kirchen mit Innenstützen zu sehen, geläufig ist. Darauf gehe ich hier nicht weiter ein.

Die europäische Kunst baut sich in ihren Hauptgebieten nördlich der Alpen wohl auf der Überlieferung des Holzbaues auf, der bis 1050 durchaus die Führung hatte. Es wird uns erst klar werden, wie diese bodenständige Kraft ausgerottet wurde, wenn wir einmal die schriftlichen Quellen über den Holzbau übersichtlich zusammengestellt werden lesen können. Inzwischen sollte man allen Ernstes dafür sorgen, daß, was noch vorhanden ist, gerettet und aufgenommen wird.

In Norwegen hat bereits 1854 ein Verein zur Erhaltung der norwegischen Altertümer bestanden; er veröffentlichte in diesem Jahre das Buch von Nicolaysen, »Mindesmerker af Middelalderens Kunst i Norge«, das die erste Arbeit von Dahl, »Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens«, Dresden 1837, ergänzte in der Veröffentlichung von Holzkirchen. Dietrichson (S. 1) sagt: »Hätte sich der Verein nicht

so warm dieser verwaisten Stiefkinder unserer Landkommunen angenommen, so wäre vielleicht jetzt keine einzige Holzkirche mehr da. Fast jedesmal, wenn in unserer Zeit in einem Kirchspiel eine neue Kirche errichtet werden sollte und einige Heller durch Verwendung der Bohlen oder der alten Decke der alten Stabkirche gespart werden konnten, sind die alten Kirchen unerbittlich abgebrochen worden[1].« Das war 1893 geschrieben; steht es heute nach dreißig Jahren in den Hauptgebieten des Holzbaues in Europa besser? Die Holzkirchen sind da noch überall vogelfrei! Seit 1921 erscheint ein auf etwa dreißig Bände berechnetes Werk »Norske Bygder«, dessen erster Band die Landschaft Setesdal behandelt. Fachleute haben sich da zusammengetan und unter besonderer Berücksichtigung des Volkskundlichen eine Gaubeschreibung verfaßt, der in Abständen von zwei Jahren andere solche Bände folgen sollen[2]. Wir dürfen hoffen, so allmählich auch etwas über die norwegischen Blockkirchen der letzten Jahrhunderte zu erfahren, die bisher neben den mittelalterlichen Stabkirchen ähnlich vernachlässigt wurden, wie in Finnland neben den mittelalterlichen Steinkirchen. Es wäre zu wünschen, daß ähnliche Veröffentlichungen auch für die andern Gebiete Europas geschaffen würden und die Holzbauten, vor allem die noch erhaltenen Kirchen, wenigstens für die Wissenschaft gerettet würden.

Nicht die südlichen Halbinseln allein geben in Europa den Ausschlag. Die europäische Kunst schlechtweg ist viel eher der Landkörper selbst, besonders wenn noch die nordischen Meere sich mit ihm zu einer Einheit zusammenschließen. Das ist der Fall am Beginne der christlichen Zeit, als noch der Holzbau das künstlerische Wesen dieses eigentlichen »Europa« verkörpert. In vorchristlicher Zeit hat dieser nordische Holzbau keinen geringeren Einfluß auf die Kunstentwicklung des Südens gehabt. Die Prähistoriker beachten das zu wenig. Der griechische Tempel[3], die Entstehung der Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen, wie ich sie in meinem Armenienwerke darzulegen suchte, sprechen Bände. Und doch sind sie nur Andeutungen einer Sachlage, die die Kunstgeschichte kaum in Einzelheiten berücksichtigt, geschweige denn, daß sie jemals Europa im Zusammenhange bearbeitet hätte.

Ich habe im Oktober 1924 an der University of London vier Vorträge über "Early northeuropean church-art and wood-architecture" gehalten und darin die hier auseinandergesetzten Fragen mit Ausschluß des Fachwerkbaues besprochen. Ausgehend

1 Ich kann das aus den Beobachtungen in meiner schlesischen Heimat (Bielitz-Biala) nur bestätigen. 2 Vgl. R. Schömer, Wiener Zeitschrift für Volkskunde, XXVIII, 1923, S. 57 f. Vgl. dazu jetzt M. Haberlandt, Volkskunde und Kunstwissenschaft, Jahrbuch f. hist. Volkskunde, I, 1924, S. 217 f. 3 Vgl. dazu mein »Altai-Iran und Völkerwanderung«, S. 189 f.

von den Spuren des quadratischen Baues bei den Kroaten, führte ich zuerst den Blockbau, dann den Mastenbau vor und kam zum Schluß auf die Königsgräber des Nordens zu sprechen, vor allem auf die Schätze jenes Osebergschiffes, das den norwegischen Mastenkirchen um drei Jahrhunderte vorausgeht und aus heidnischer Zeit, 800—850 etwa, den unwiderleglichen Beweis der hohen Blüte der Holzkunst des Nordseekreises bietet.

Die jetzt im Druck bei B. T. Batsford Ltd. in London erscheinenden Vorträge werden auch einen nachträglich eingeschobenen Aufsatz über den Fachwerkbau und die englischen Fachwerkkirchen im besonderen enthalten.

Hier am Schlusse hätte sinngemäß die ursprünglich deutsche Niederschrift meines schwedisch erschienenen Aufsatzes »Die nordische Kunstforschung im Banne des Humanismus« (Finsk Museum, XXXII, 1925, S. 1 f.) zu folgen, in dem ich mich mit Schetelig wegen seiner Bearbeitung des Osebergschiffes und mit Meinander wegen der finnischen Holzkirchen auseinandersetze.

ERNST KLEBEL / ALTGERMANISCHE HOLZBAUKUNST / STUDIEN AN QUELLEN UND ERHALTENEN DENKMÄLERN

1. STABKIRCHE UND HALLE

Die Ansicht von der durchgehenden, linienartig verlaufenen Entwicklung nach Darwins Theorien auch in die Kunstgeschichte eingeführt, wankt allerorten. Den Grundgedanken, das Mittelalter als zusammengewachsen aus einem vorderasiatisch-christlichen und einem germanisch-nordischen Strom anzusehen, in dem nur Bruchstücke antiker Überlieferung als althergebrachter Formelkram schwimmen, auf dem Gebiete der Baukunst durchzusetzen, ist das Werk jahrzehntelanger Arbeit des Herausgebers, der als der Bahnbrecher dieser erst lange abgelehnten, nun sich allmählich durchsetzenden Richtung betrachtet werden muß. Den Weg zu einer Vorstellung von germanischer Baukunst zu bahnen, bedurfte es zuerst einer Beseitigung der von Dietrichson-Munthe vorgetragenen Auffassung, die nordische Stabkirche sei aus der Basilika abzuleiten und die »Einmasten« kirchen, wie sie Strzygowski nennt[1], seien deren späteste Verballhornung.

Außer dem in dem Aufsatze Strzygowskis vorgebrachten, aus Aufbau und Werk gezogenen technischen Einwänden hat schon Stefani[1a] auf Grund der Arbeiten von Kalund und Gudmundsson die Verwandtschaft zwischen Stabkirche und Halle nachgewiesen.

Und in der Tat. Was wir den reichlich fließenden und nun in der Sammlung Thule in deutscher Sprache vorliegenden isländischen Erzählungen, die im allgemeinen im 13. und 14. Jahrhundert auf Grund von meist ins 10. Jahrhundert zurückreichenden mündlichen Überlieferungen aufgezeichnet wurden, entnehmen können, stimmt mit den erhaltenen norwegischen Stabkirchen des 12. und 13. Jahrhunderts recht gut überein. Es sind Gebäude mit Giebeldächern[2], die genau so auf einem inneren Gerüst ruhen, wie die Stabkirchen.

Denn, wenn in der Egilssaga[3] Thorolf, der vom König Harald Schönhaar in seiner Halle eingeschlossen ist, es wagen kann, mit einem Schwellenbalken einer Zwischenwand in die eine Ecke des Saales zu stoßen »so kräftig, daß die Naben des Gebälks herausbrachen und die Wände auseinanderfielen«, ohne daß ihm das Dach über dem Kopf zusammenstürzt, dann ruht das Dach auf einem inneren Gerüst.

Daß es im Innern dieser Räume finster ist, daß also die Wände aus Bohlen bestanden, zeigt sich wiederholt[4]. Fenster fehlen im allgemeinen[5], daher die häufigen

1 Strzygowski, Europäische Kunst, S. 143 ff. 1a Stefani, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, Leipzig 1902, S. 354 bis 358. 2 Thule, Bd. 8, 199. 3 Thule, Bd. 3, S. 70, Egilssaga. 4 Thule, Bd. 7, S. 134, Saga vom Goden Snorri. 5 Ausnahmsweise wird ein Fenster erwähnt in der Svarfadstaler Saga, Thule, Bd. 11, S. 269 und Fostbröder Saga, Thule, Bd. 13, S. 241.

Überfälle und »Mordbrände«; man sieht aus der Halle nicht hinaus. Nur die kleinen Gucklöcher im Oberstock werden erwähnt; ein solches verrät zum Beispiel Gunnar von Hlidarendi in der Njalssaga[1].

Nach der inneren Einrichtung sind es außerordentlich lange, schmale Räume, an einer Giebelseite die Tür, an der andern die Querbühne für die Frauen. Nach den Angaben haben dort drei bis fünf Personen nebeneinander Platz[2], also ist eine Breite von fünf bis sieben Meter als Durchschnitt anzunehmen, während die Länge mindestens das Fünffache betrug, da zur Seite des Hochsitzes mindestens zehn bis zwölf Personen sitzen können[3]. Die beiden Hochsitze befinden sich in der Mitte, einander gegenüber[4].

Schon vor vierzig Jahren hat Valtýr Gudmundsson eine Zusammenstellung der Nachrichten über den isländischen Hausbau vorgenommen. Leider sind die Stellen, die Aufschlüsse über die Technik gewähren, zwar benützt, aber nicht wörtlich gegeben[5]. Die an Hand dieser Quellenstellen von Gudmundsson gegebene Aufzählung[6] der Bauteile entsprechen genau den Angaben Dietrichsons über die Stabkirchen, er nennt Schwellen und Dachschwellen, führt für die letzteren eine Stelle an, nach der die »staflägja« die Wände zusammenhält[7], kennt die doppelten »Rafter« wie den »vagl« genannten Querbalken und nennt die Schrägbalken in den Wänden »thvertrè«.

Er bringt auch den Ausdruck »dvergr« = Zwerg, als Bezeichnung einer kurzen Säule aus dem altnordischen Homilienbuch und will darin eine Firststütze sehen[8]. Leider sind seine Wiederherstellungsversuche ganz falsch und einfach nach modernen Dachstühlen entworfen[9].

Trotzdem bringt sie Falk im Reallexikon der deutschen Altertumskunde neben Dietrichsons richtigen Angaben über die Stabkirchen, ohne die Gleichheit der Ausdrücke für die Bauteile zu beachten.

Zu diesem Schluß, daß das Dach der Hallen ebenso gebaut war wie in den Stabkirchen, führt der in der Njalssaga berichtete Versuch, das Dach vom Hause des Gunnar von Hlidarendi herabzuwinden[10]. Es bildete wohl wie in den Stabkirchen eine feste, auf den Dachschwellen ruhende Einheit, die nur durch Verzapfungen oder Fügungen in den bei Dietrichson[11] als »staflägja« bezeichneten Abschlußbalken der Seitenwände stecken.

Mit Ausnahme der Maße am Grundriß, die mehr oder weniger mit denen der

1 Thule, Bd. 4, S. 167 bis 168, Njalssaga. 2 Thule, Bd. 4, S. 87. 3 Thule, Bd. 4, S. 87, und 11, S. 243, Saga von den Svarfadstalern. 4 Thule, Bd. 11, S. 40 bis 41, Vigaglumssaga. 5 Valtyr Gudmundsson, Privatboligen på Island i Sagatiden, Kopenhagen 1880. 6 Ebenda, S. 121 ff. 7 Nach Norske gamle Lov I, 101. 8 Homilenbók, Lund 1872, S. 100, 133. 9 Gudmundsson, S. 119 bis 124. 10 Thule, Bd. 4, S. 168, Njalssaga. 11 Dietrichson-Munthe, Die Holzbaukunst Norwegens, 2. Aufl., 1893, S. 6.

Steinkirchen übereinstimmen, sind alle baulich wichtigen Teile der Stabkirchen mehr oder weniger deutlich im Hallenbau nachzuweisen. Nicht nachweisbar ist bloß die umlaufende Laube. Selbstverständlich hatte die Halle keinen Chor. Die Zwecke des Profanbaues erfordern einzelne Abweichungen. Es läuft eine Bühne um drei Seiten des Raumes[1], von der aus sich in der Mitte beider Langseiten der Hochsitz erhebt[2]. Es zeigen sich Ansätze zu einer Teilung des Raumes, eingebaute Kammern sind nicht selten[3], die Egilssaga erwähnt eine Vorstube,[4] die wohl als Vorraum aufzufassen ist, in der Saga vom Goden Snorri[5] wird von einem kleinen Raum über dem Eingang erzählt. Auch die Schlafkammer Gunnars von Hlidarendi muß sich im ersten Stock befinden[6]. Die mit den Triforien mittelalterlicher Dome verglichene Galeriebrüstung in den Stabkirchen böte ja Anhaltspunkte dafür, sich diese Bühnen vorzustellen, nur weniger hoch oben, da sie anscheinend nicht einmal mannshoch waren[7]. Die durch Ausgrabungen festgestellten Reste[8] stimmen genau zu den Beschreibungen. Bauten mit Mittelsäulen werden in diesen späten Quellen nicht erwähnt.

Wie weit diese Übereinstimmungen gehen, mag die in dem Aufsatze von Wimmer festgestellte Beziehung zwischen den zwecklich nicht begründbaren Türmen der Stabkirchen und der Überdeckung des Rauchlochs am besten beleuchten (vgl. auch Ostendorf, S. 244).

Die Frage nach dem baulichen Sinn, nach der Art und nach den Formeln der baulichen Gedanken liegt wohl jedem auf der Zunge, der in den Stabkirchen die letzten Überbleibsel einer norwegischen Baukunst sieht. Das wichtigste hebt Strzygowski hervor, indem er die Masten als die tragenden Glieder anspricht und den schon von Seesselberg[9] gezogenen Vergleich zwischen der Dachbildung und dem Rumpf eines Schiffes wiederholt. Die Masten sind nicht die Träger der Sparren, sie werden vielmehr von dem großen Querbalken, der »staflägja«, zusammengehalten und sitzen so wie die Sparren auf der Dachstuhlschwelle auf. Das Gebäude ist also nicht, wie man annehmen könnte, eine Aufeinanderfolge einzelner »Böcke« wie beim Fachwerkbau, sondern zwei ganz getrennte, räumliche Einheiten sitzen aufeinander, unten die Rahmen der vier Mastenreihen, oben das auf einheitlichem Rahmen ruhende Sparrendach.

Trotz dieser wagrechten Teilung (wagrecht im Gegensatz zum senkrechten »Bock«-System) haben die wagrechten Glieder nur untergeordnete Bedeutung als Verklammerung des Baues. Eine noch geringere Rolle spielen die Bogen, in denen

1 Thule, Bd. 7, S. 85, Saga vom Goden Snorri. 2 Thule, Bd. 4, S. 186, Njalssaga. 3 Thule, Bd. 7, S. 132, Saga vom Goden Snorri. 4 Thule, Bd. 3, S. 70, Egilssaga. 5 Thule, Bd. 7, S. 63, Saga vom Goden Snorri. 6 Thule, Bd. 4, S. 167 bis 168, Njalssaga. 7 Thule, Bd. 4, S. 246. 8 Walther Schultz, Das germanische Haus, S. 11 und 15. 9 Strzygowski, Europäische Kunst und Seesselberg.

sowohl im Untergeschoß wie auf der Galerie sich der äußere Umgang nach innen öffnet; man kann sagen, der Bogen versieht nur die Rolle eines Kämpfers im Steinbau, er will nur eine Verbreiterung der Druckflächen, eine Verstrebung sein, genau so wie das »Andreaskreuz«-Gitter der Galerie und die schrägen Verklammerungen der Außenwände. So bedeuten für den inneren Raumeindruck die Masten alles. Diese Wirkung hebt der Schmuck, der sich innen auf die oberen Mastenteile und das Gitter der Galerie beschränkt, während wir von den in Urnes erhaltenen Resten her schließen dürfen, daß bei bedeutenderen Bauten wohl die ganzen Außenflächen geschmückt waren. Die Sagas erwähnen in den Hallen der Edlen geschnitzte Pfeiler[1] und einmal eine friesartig angeordnete Szene auf einem Querbalken, über die ein Skalde, Ulir Uggason, Ende des 10. Jahrhunderts die sogenannte Húsdrápa dichtete[2]. Die Verteilung des Schmuckes auf die oberen Teile entspricht ganz der Rangordnung, in der die beiderseits des Hochsitzes verlaufende Bühne mehr bedeutet als der Raum für die Bänke unten. Diese Schnitzereien scheinen nach den Anhaltspunkten in der Edda[3] vergoldet gewesen zu sein. Man stelle sich nun an Hand der modernen Lichtbilder des Stabkircheninnern die Farb- und Glanzverteilung in so einem Bau vor: ist heute schon der Mast bei Beleuchtung von innen her in seinem unbestimmend verschwimmenden Rund ein von den Schatten der Querbalken geschnittener und vor dem Dämmer des »Seitenschiffs« verschwimmender Lichtstreif, wie erst dann, wenn das große Feuer oder deren mehrere[4] am Boden der Halle die vergoldeten Zieraten an der Bühne, an den oberen Mastenhälften und den Abschlußbalken gespenstisch beleuchtete. Zierformen, wie die von Urnes mit ihren jeder Geometrie spottenden Krümmungen sind für das zuckende Licht eines großen offenen Feuers ja eigentlich von vornherein geschaffen. Ein gleißendes Helldunkel, nicht unähnlich dem, das wir von den Schnitzaltären der Spätgotik, das uns an den Dombauten des Mittelalters heute noch anzieht, kennen, muß diesen Hallen eine eigene, sie von jedem römischen Bau und jeder altchristlichen Basilika trennende Stimmung verliehen haben. Zeigt sich trotz der wagrechten Teilung des Baues doch durchgängig senkrechte Gliederung, so ist es auch im Dache nicht anders: wohl ist ein Firstbalken vorhanden, nach außen öfters durch eine Art Kamm besonders betont. Aber es wäre irrig, wollte man glauben, daß wie im Schiff der Kiel die Rippen, so der First die Sparren trage. Eigentlich wird das Dach von den Sparrenpaaren getragen. Die Sparren mit ihren Untersparren verstreben sich zangenartig gegenseitig.

1 Thule, Bd. 7, 18, Saga vom Goden Snorri, wo allerdings von einem Tempel die Rede ist 2 Erhalten in der Laxdoelasaga, Sagabibl., 4, 84. 3 Gering, 131. 4 Zum Beispiel Thule, Bd. 7, S. 134.

Während die Mehrzahl der sonst bekannten älteren und neueren Dachstühle am Grunde auf einer langen Reihe von Querbalken, für jedes Sparrenpaar einen, ruht, ist hier kein solcher vorhanden. Ein einziger Querbalken, der »vagl«, etwa in der halben Höhe des Dachstuhles — ziemlich weit hinauf in die Gabelung der Untersparren verschoben und daher keine besondere Betonung der Wagrechten — dient zur seitlichen Verstrebung des Daches. Die senkrechte Gliederung der Wände ist auch im Dach fortgeführt.

Einen gewölbeartigen Raumabschluß bedeutet dieses steile Dach, ein Ausklingen der aufwärtsstrebenden Lichtstreifen der Masten: eine gewisse Ähnlichkeit der Sparrenpaare mit gotischem Strebenwerk ist immerhin gegeben.

So ist der Innenraum weder unten noch oben die strenge Körpereinheit, die man von einem rechteckigen Holzbau erwarten würde; ein Strebesystem, von einer im Dämmer verschwimmenden Hülle umschlossen, so müßte man diesen Bau kennzeichnen. Zugleich fallen Widersprüche und Unvollkommenheiten in diesem Ganzen auf: obwohl Sparren und Masten miteinander den Raum gliedern, ist doch die wagrechte Trennung von Rahmenwand und Dach technisch beibehalten. Bildet der Firstbalken auch nicht mehr das Rückgrat des Dachstuhles, so hat er doch seine Bedeutung noch nicht ganz an die Sparren abgetreten, der Kamm außen betont ihn für den Beschauer. Künstlerisch gesehen herrscht das Strebesystem bereits allein, aber die Handwerksüberlieferung, die technische Durchbildung ist noch nicht von dem gleichen Grundsatz des Höhenstrebens durchdrungen. Damit erweist sich die Stabkirche als ein Übergangsgebilde nicht nur darin, daß sie auf einem Kirchengrundriß eine heidnische Halle erbaut, nicht nur deshalb, weil sie das für den Gottesdienst wichtigere Untergeschoß zuungunsten der in der Halle bedeutsameren Bühne erhöht, sondern auch im Aufbau und im Verhältnis des Aufbaues zur künstlerischen Wirkung. Sie zeigt sich darin als ein echtes Kind jener Epoche, die noch Odin, Thor und Freyr in der Bildersprache des Skalden nannte und kannte, vom Knaben einen Totschlag als erste Mannestat verlangte[1] und doch schon dem Erzbischof von Drontheim die Möglichkeit gab, nach der führenden Stellung in Norwegen zu streben.

2. ÄLTERE NORDISCHE BAUTEN

Der Zwiespalt zwischen Bau- und Raumform in der Stabkirche verlangt eine entwicklungsgeschichtliche Deutung. Wir haben zwar für die Zeit vor 1200 nicht die ausführlichen beschreibenden Schilderungen der Sagas; denn bei aller Treue

[1] Zum Beispiel Thule, Bd. 3, S. 108.

der Einzelheiten der Ereignisse darf man doch nicht daran denken, daß auch die einzelnen Pinselstriche der Kulturschilderung eine weit zurückgehende Überlieferung darstellen; sie sind vielmehr die Farben, die der Verfasser und Schreiber der Saga anbringt, natürlich mehr seiner Zeit als der Vergangenheit gemäß. Die ängstlich genaue und doch nicht klare Beschreibung des Tempels in der Saga vom Goden Snorri[1] zeigt, daß auch hier die Kulturschilderung Überlieferung war, ohne die klare Vorstellung blieb sie aber farblos.

Die Dichtungen der Norweger und Isländer reichen bis ins 9. Jahrhundert zurück und gestatten, das Verhältnis der älteren Bauten zu den jüngeren festzustellen. Der Ausdruck: »Saal« wird ebenso häufig, vielleicht sogar öfter als Halle verwendet; eine weitere sprachlich auffallende Tatsache ist der dichterische Ausdruck »die hohe Halle«[2], ganz bewußt auf ihre formale Hauptrichtung verweisend. Die Götterburgen, die das noch ins 9. Jahrhundert[3] gesetzte Grimnismal beschreibt, strahlen außen und innen von Gold und Silber, was den Schluß auf Bekanntschaft mit der vergoldeten Holzschnitzerei nahelegt; aber auch goldene Säulen, goldene und silberne Dächer werden erwähnt.

In Grimnismal[4] wird das Dach Wallhalls geschildert, dessen Sparren (Rafter) Speere, dessen Schindeln Schilde sind. Das verlangt den Schluß, daß die Schindeln ähnlich lange schmale Bretter waren wie die »Stäbe« der Wände und berechtigt vielleicht zur Annahme, die Rafter seien speerähnlich im Firstbalken gesteckt; ein Dachstuhl ohne First kann durch Speere hergestellt wohl kaum gedacht werden. In der etwas jüngeren Hymiskvida[5] wird ein Pfeiler an der Giebelseite des Saales, mit Balken darüber, geschildert, hinter dem noch Raum bleibt, wo sich Thor und Begleiter verbergen. Sowohl hier wie in dem jüngeren Wafthrudnismal[6] ist die Bühne um den Saal dadurch angedeutet, daß man vom Pfeiler wie von der Tür zum Boden niedersteigen muß.

Wesentliche Unterschiede sind hier nirgends ausgesprochen. Nur einige Bemerkungen deuten darauf, daß neben dem vielsäuligen Hallentypus mit der Bühne ringsum ein anderer bestand, der mit Mittelsäule.

Die Weltesche als Weltachse ist auf eine Mittelsäule gedeutet worden[7] und wenn auch das Gedicht, in dem von ihr gesprochen wird, die Voluspá, erst dem Anfang des 10. Jahrhunderts entstammen dürfte, so muß die Vorstellung des Raumes mit Mittelstütze weiter hinaufreichen, ohne daß unsere dürftigen Kenntnisse germanischer Religionsgeschichte gestatten würden, zu sagen, wie weit diese Mythe zurückreicht. Ein direkter Beleg für eine

1 Thule, Bd. 7, S. 18 bis 19, Saga vom Goden Snorri. 2 In der Edda häufig: Grimnismal, Str. 5, 9, 12, 16, Hovamal, Str. 151, Volundarkvida, Str. 16 und 30, Gudrunarkvida II, Str. 13; bei Gering, S. 16, 70, 71, 108, 144, 146, 243, 251. 3 Die Edda, übersetzt von Gering, Einleitung, S. 5. 4 Grimnismal, Str. 89, bei Gering, S. 71, Str. 15, S. 72. 5 Hymiskvida, Str. 9 und 12, bei Gering, S. 25. 6 Wafthrudnismal, Str. 9, 11, 13, 15, 17, 18, bei Gering, S. 60 bis 62. 7 Meringer a. a. O.

solche Halle ist in der Volsungarsaga[1], einer ungebundenen Nacherzählung des 13. oder 14. Jahrhunderts nach mindestens ins 10. Jahrhundert zurückgehenden Liedern erhalten; hier steht mitten in der Halle ein Baum, der »Kinderstamm«, in den Odin sein Schwert stößt. Über die Mitte des 7. Jahrhunderts kann aus Gründen der geschichtlichen Vorlagen[2] die ganze Sage kaum hinaufreichen, was natürlich eine äußerste obere Grenze auch für diesen Sagenzug bedeutet.

Entsprechend der Halle mit Mittelstütze treffen wir unter den Stabkirchen ebenfalls eine Gruppe von Kirchen mit Mittelstützen. Eine Raumgestalt, die in schrofferem Widerspruch zum gottesdienstlichen Zweck des Gebäudes stünde, ist kaum zu denken; verstellt doch die Mittelsäule den Blick auf den Altar völlig. Diese Baugestalt kann nicht christlichen Ursprungs sein (zum Beispiel in St. Michael in Fulda, wo die Mittelsäule des Untergeschosses Christus bedeutet). Als bestes Beispiel einer Einmastenkirche bringt Dietrichson die Kirche von Flaa, die er um 1200 ansetzt; einen einfachen Rechteckbau mit Stabwänden, die wie sonst in Rahmen geschlossen sind: die Rahmen bilden die Schwellen, die vier Ecksäulen und »staflägjur« oben. Die Wände sind wie sonst innen durch Schrägbalken verspreizt. Das Dach wird getragen von der Mittelsäule und den vier Ecksäulen, die vier »staflägjur« werden durch vier von der Mitte der Wände ausgehende Strebebalken mit der Mittelsäule verbunden. Ein schwerer Firstbalken ruht auf der Mittelsäule, während das Dach die gewohnte Rafterbildung zeigt.

Der einschneidendste Gegensatz dieses Einmastenbaues gegenüber dem geschilderten Kirchen- und Hallentypus liegt in dem ganz andern Raumgefühl: kein aufwärtsstrebendes Strebensystem mit dämmerigen »Seitenschiffen«, nichts mehr von jener auch in der Linienbewegung und Lichtführung der Schnitzereien der Wikingerzeit sich ausdrückenden nervösen Traumstimmung, sondern ein Raum, der fast den Eindruck eines Kreisraumes macht, der ringartig, aber abgeschlossen die Mittelsäule umschließt, mag auch die Beleuchtung und die Dachbildung den Eindruck eines streng abgeschlossenen Raumkörpers etwas verwischen.

Die zwei Grundformen stehen ziemlich weit voneinander ab und es ist außer gewissen Ähnlichkeiten des Wand- und Dachbaues eine Beziehung nicht zu finden. Hierin liegt nun ein ziemlich einschneidendes entwicklungsgeschichtliches Problem. Wie immer bietet die Umschau in den Nachbarländern am ehesten die Möglichkeit, eine Vorstellung von der Entstehung zweier anscheinend so stark abweichender Grundformen zu bilden.

Die Reste der schwedischen Stabkirchen hat Eckhoff[3] veröffentlicht. Der schroffe Gegensatz der beiden Raumauffassungen ist auch hier zu belegen;

1 Volsungarsaga. 2 Vgl. Samuel Singer, a. a. O. Ich verdanke den Hinweis H. Prof. Kralik. 3 Eckhoff, Svenska Stavkyrka, Stockholm 1914 bis 1916.

nur eine einzige der nachweisbaren Kirchen[1], aber diese dafür im Mittelpunkt des nordischen Christentums, in Lund, gehört dem vielsäuligen Typus an, die andern alle sind einfache Rechteckräume mit Stabwänden, Mittelstützen sind nicht nachweisbar. Eckhoff setzt sowohl diese Kirche St. Maria minor in Lund wie die älteste des andern Typus, die Kirche von Hemse auf Gotland ins 11. Jahrhundert, also vor die Zeit, in die die erhaltenen norwegischen Denkmale gehören. Dieser Zeitansatz mag vielleicht um etliche Jahrzehnte zu hoch gegriffen sein, für unsere entwicklungsgeschichtliche Fragestellung ist es ziemlich gleichgültig, in welchem Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts die beiden scheinbar unvereinbaren Kirchenraumbildungen auftreten, da die Stellen der Edda schon im 9. Jahrhundert zwei entsprechende Hallentypen erschließen lassen.

Auffallend ist es, wenn Eckhoff einen vom norwegischen sehr stark abweichenden Dachstuhl für diese ältesten Kirchen annimmt. Da jedoch über Dachbaufragen noch sehr ausführlich zu sprechen sein wird, so soll hier nicht näher darauf eingegangen werden. Eckhoffs nach einem Steinbau vorgenommene Rekonstruktion ist wohl kaum richtig.

Nach den schwedischen Bauten verdient eine dänische Königshalle wohl zunächst Erwähnung, die ein angelsächsisches Gedicht, das Beowulflied, schildert.

Die Handschrift gehört ins 10. Jahrhundert, das Lied wird ins 9. Jahrhundert gesetzt, will man nicht annehmen, daß erst die Normannenherrschaft in Northumbrien in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts Anlaß zur Aufzeichnung dieses, wie die Namen beweisen, schon weit länger in England bekannten Stoffes aus dänischer Sage gab. Ungefähr gleich alt mit den ersten Eddaliedern, vielleicht sogar etwas älter, ist diese Quelle jedenfalls. Der angelsächsische Dichter kannte jedenfalls derartige Bauten in seiner Heimat.

Es ist ein hohes Gebäude[2], golden außen und golden innen das Dach[3], mit bunten Schindeln und dem Hornschmuck an beiden Giebeln[4], nach dem die Halle »Heorot«, das heißt Hirsch, heißt. In einen »farbig gemalten« Flur führt das mächtige Tor[5]. Nahe am Eingang steht die Hauptsäule[6], die einzige, die erwähnt wird, von der aus man den Raum überblickt. Ebenso kommt die Königin dem Recken entgegen, »den Saal entlang«. Es schiene danach nicht unwahrscheinlich, daß entgegen den norwegisch-isländischen Anlagen nur ein Hochsitz vorhanden ist, dem gegenüber sich der Eingang befindet, zwischen beiden die Hauptsäule. Der Raum bekommt auf diese Weise eine eindeutige Breitenachse, während in den isländischen Hallen auch in der Raumachse dasselbe Schwanken bemerkbar ist wie im Aufbau: die Längenrichtung macht sich geltend durch die Anlage der Tür an der Giebelseite, die Breitenrichtung durch die beiden Hochsitze.

1 Ebenda, S. 148 ff., Plan, S. 169, Fig. 156. 2 Beowulf, übersetzt von Gering, S. 5. 3 Beowulf, V. 78, 9833 und Beowulf, V. 306, 715 bis 716, 773, 927, 998. 4 Beowulf, V. 82. 5 Beowulf, V. 725. 6 Beowulf, V. 926 und 1980.

Aber auch in der Edda würde manche Stelle eine Deutung im Sinne des Breitraumes zulassen, vor allem scheint der Ehrenplatz am Hochsitz zwischen Hausherrn und Hausfrau in der Rigsthula[1] mehr für die Breitenachse zu sprechen; man setzt dieses Eddalied meist auf die schottischen Inseln um 900[2].

Die Stellen über den Schmuck der Halle »Heorot« zeigen, daß die in Island nur bei den Götterburgen erwähnten vergoldeten Schnitzereien in den Königshallen der Wikingerzeit, auch dann, wenn nicht die Säulenreihen vor die Wände traten, die gleiche Auflockerung herbeiführten wie in den norwegischen Stabkirchen und isländischen Hallen die Baugestaltung, nur nicht mit der Strenge des späteren Strebesystems.

Damit haben wir wieder eine entwicklungsgeschichtliche Tatsache mehr gewonnen, der Weg in der Formentwicklung geht anscheinend von der Fläche, auf der Lichter unregelmäßig in Streifen zucken, zur rhythmischen Verteilung der Lichtstreifen über. Ob eine umlaufende Bühne da war, läßt das Beowulflied nicht erkennen.

Eher scheinen die Bänke an der Wand befestigt gewesen zu sein, wie in der Kirche von Flaa[3], mit der ja auch die Halle Heorot die Mittelstütze teilt. Heißt es doch im Lied[4]: »Doch zu fest war es innen und außen mit eisernen Klammern geschickt umspannt; von der Schwelle freilich wich manche Metbank.«

Daraus wäre zu schließen, daß die Bühne erst mit der Pfeilerreihe aufkam.

Wie es mit dem Stabkirchenbau in England aussah, ist wohl nicht recht zu sagen, trotz Dietrichsons Versuch, ihn dort herzuleiten. Das einzige Überbleibsel der Kirche von Greenstead, die beiden Seitenwände des Langhauses, lassen nur die Feststellung zu, daß man in England die gerahmten Stabwände ebenso kannte wie in Skandinavien (Abb. bei Strzygowski).

In England baut noch der Adel des Spätmittelalters seine Hallen; schmale, lange Säle, in denen die »Seitenschiffe« allmählich verschwinden, ab und zu mit umlaufenden Emporen, freilich, es sind Steinbauten und nur die seltsamen Deckenbildungen erweisen die Verwandtschaft mit den Holzbauten Skandinaviens. Der Plan der Säle des weißen Towers in London[5], errichtet nach 1078, mit den beiden seitlichen Säulenreihen erinnert noch an ältere, nordische Hallengrundrisse. Ähnliche Säle, die aber nicht den Namen Halle tragen, finden sich in Frankreich, Holland und Deutschland, zum größten Teil in Steinbauten, öfter auch in Gebäuden aus Fachwerk.

1 Edda, Rigsthula, Str. 26 und 29, bei Gering, S. 113 bis 114. 2 Ebenda, S. 5. 3 Dietrichson, S. 11. 4 Beowulf, V. 776 bis 777. 5 Plan, vgl. Abb. 11.

3. DIE LEX BAIUVARIORUM

Ohne zunächst den Versuch zu unternehmen, den Ursprung und die Verbreitung dieser germanischen Bautypen zu umgrenzen, soll hier noch ein Denkmal in Betracht gezogen werden, das älter ist als die bisher geschilderten.

Die Volksgesetze der einzelnen deutschen Stämme enthalten meist nur knappe Angaben über Wohnbauten. Nur ein Gesetzbuch, die Lex Baiuvariorum[1], bringt unter dem 10. Abschnitt, »De incendio domorum«, ausführliche Bußsätze für die einzelnen Bauteile, womit deren Wichtigkeit und Bedeutung für uns klargelegt wird. Die Stellen lauten:

1. Culmen domui cum 40 solidis componantur. 3. Si quis desertaverit aut culmen ciecerit, uniuscuiusque, quod firstfalli dicunt, que per se constructi sunt, id est balnearius, pistoria, coquina, cum 12 solidis componat. 7. Si eam columnam, a qua culmen sustentatur, quam »firstsul« vocant, cum 12 solidis componat. 8. Si interioris aedificii illam columnam eiecerit, quam »winchilsul« vocant, cum 6 solidis componat. 9. Cetera vero huius ordinis, componantur cum tribus solidis. 10. Exterioris vero ordinis columna angularis cum tribus solidis componatur. 11. Illas alias columnas huius ordinis singulas cum singulo solido componat. 12. Trabes vero singuli cum tribus solidis componantur. 13. Exteriores vero, quos »spanga« vocant, eo quod ordinem continent parietum, cum tribus solidis componantur. 14. Ceteras vero, id est asseres, laterculi, axes, vel quicquid in aedificio construitur, singula cum singulis solidis componantur.

Die erste Frage ist natürlich, war der Bau ein Holzbau oder Fachwerk. Nach Punkt 14, der nebeneinander Latten (asseres), Ziegel (laterculi) und Bretter (axes) nennt, wäre ein Fachwerkbau zu vermuten; aber die »axes« würden als Übersetzung für die Stäbe der skandinavischen Bauwerke auch passen.

Es ist weiter ausdrücklich ein äußerer und innerer Bau unterschieden, in jedem Ecksäulen und andere Säulen. Denkt man an die Grundrisse der Stabkirchen, etwa von Urnes oder Borgund, so ist die äußere Stabwand der »ordo exterior«, die von den Masten getragenen Oberwände des Mittelbaues der »ordo interior«. Die Ecksäulen des Innenbaues werden mit sechs Solidi, die des Außenbaues nur mit drei gebüßt, trägt doch die äußere Wand, in deren Rahmen die Ecksäulen eine Hauptrolle spielen, nur das Pultdach des Seitenraumes, die Oberwand dagegen das Hauptdach; außerdem ist der Innenbau weit höher wie der äußere. Der Ausdruck »eiecerit« für die Beschädigung der »winchilsul« zeigt, daß es sich um eine Ecksäule handelt, wie ja auch die Übersetzung »columna angularis« für den Außenbau dasselbe sagt. Die Zwischensäulen, die offenbar der Ziegelfüllung wegen nötig sind, sind naturgemäß weniger hoch bewertet, die Strafe ist auch

[1] M. G. Leges, III, S. 307_2, 308_{11} bis 308_{26}, 309_1 bis 309_2.

geringer (1 Solidus). Schon aus diesen Angaben ergibt sich, daß die von Stefani[1] gebotene Rekonstruktion ganz unhaltbar ist, der »interior« und »exterior« für Vorhalle und Hauptraum gebrauchen will.

Das Hauptproblem bildet jedoch die Dachbildung. Die Höhe der Bußsätze muß die Bedeutung der Dachträger und Dachteile erschließen lassen. Auch das Dach einer Stabkirche ist eine Art Sparrendach, der Firstbalken nur ein Rahmenbalken für die Dachbretter. In der Lex Baiuvariorum ist dagegen der Sparren nicht einmal erwähnt, also keinesfalls Träger, vielleicht unter den »asseres« oder »axes« mitverstanden. Dagegen ist der First und die »firstsul« »a qua culmen sustentatur«, in der Bußordnung an allererster Stelle eingereiht, woraus sich ergibt, daß eine Beschädigung des Firstes zugleich eine solche des Daches ist und daß die »firstsul« die Trägerin des Daches ist, unterstützt von den beiden Giebelwänden, die durch die »winchilsul« zusammengehalten werden.

Ein derartiges Dach hat die Forschung bisher nicht gekannt, Stefani[2] umgeht die Frage, wie es zu rekonstruieren wäre, und bemerkt nur, die Bedeutung der Firstsäule sei dadurch zu erklären, daß die alten Bajuvaren keinen Dachstuhl bauen konnten. Nach dem Stabkirchendach scheint es, die Dachbretter, die auf der »staflägja« aufliegen, seien oben teils am First, manchmal vielleicht auch im Firstbalken verzapft gewesen, also Wand und Dach gleich, nämlich gerahmte Bretterflächen gewesen. Die Sparren trugen keinesfalls den First wie in der Stabkirche, sondern nur die Dachbretter, so wie die einzelnen Wandsäulen. Ob auf diesen Sparren Latten lagen, wie die »ásar« in der Stabkirche, oder nicht, ob wie bei den Stabkirchen Schrägbalken das Dach zusammenhielten, das erfahren wir nicht. Die Angaben über das Dach von Walhall im Eddalied Grimnismal können ähnlich gedeutet werden. Der Gedanke, Speere als Rafter anzusehen, ist nur dann gegeben, wenn deren Enden irgendwo feststecken oder aufliegen wie Speerspitzen, in diesem Falle am First, wenn die Rafter auch entsprechend dünn sind, dann muß der First der Träger des Daches sein. Der Vergleich der Schindeln mit den Schilden, wie die Erwähnung des glänzenden Daches der Halle Heorot läßt auf Dachbretter schließen.

Die Dachneigung bei den Stabkirchen beträgt zwischen 50 und 60 Grad, also ungefähr jenen Winkel, bei dem Schneelasten nach Architekturtheoretikern nicht mehr in Erwägung gezogen werden[3]. Schindeldächer oder Metalldächer auf Schalung sind ohnedies die leichtesten aller älteren Bedachungsarten und das Eigengewicht des Dachstuhles blieb

[1] Stefani, Der älteste deutsche Wohnbau, I, S. 325 ff. [2] Stefani, a. a. O., I, S. 325 ff. [3] H. Daub, Hochbaukunde, 2. Bd., S. 23 bis 24, 3. Aufl., Leipzig-Wien 1920.

in diesem Fall auf die Sparren beschränkt wie bei einem Pultdach, da der First ja von der »firstsul« und den Giebelwänden getragen wurde. Nimmt man außerdem an, daß die Rafter so eng lagen, wie die Säulen in den Mastenkirchen stehen, wo der Abstand wenig über einen Meter beträgt, so waren mit Ausnahme des Winddruckes sämtliche die Dachfläche belastenden Kräfte so gering, daß ein Dach von der angenommenen Art auch ohne eigentlichen Dachstuhl bestehen konnte; allein die wagrechte Teilkraft des Winddruckes war ungebunden.

Diese aus den Bußsätzen des bayrischen Gesetzes gewonnene Dachform, die nichts war, als eine in schräge Lage übertragene Rahmenwand, ist also an die Spitze der germanischen Baukunst zu stellen.

Nicht weniger wichtig als das Dach ist die Grundriß- und Raumbildung. Ein Grundriß mit einer Mittelsäule und zugleich einer Säulenreihe längs der Wände, wie er sich aus den Bußsätzen ergab, entspricht einer Zusammenlegung der beiden Haupttypen der Stabkirchen des 11. und 12. Jahrhunderts. Durch das Sparrendach war eine der beiden Stützenarten überflüssig geworden, ja, es liegt ebenso nahe, daß bei kleinen Gebäuden die Rahmenwand allein genügte, so daß auch die schwedischen Stabkirchen aus derselben Urform abzuleiten sind.

Das Nebeneinander von Ziegeln und Balken im Punkt 14 lehrt, daß sowohl Stabwerk wie Ziegel als Füllung dienten und damit ergibt sich der weitere Schluß, daß Fachwerk- und Mastenbau auf dieselbe Wurzel zurückgehen dürften.

Die Lex Baiuvariorum ist wohl um 700 entstanden. Krusch[1] will dem Text des Gesetzes, das unter König Dagobert I. (in Austrasien 613—630) verfaßt sein will, nicht glauben und setzt es zwischen 725—740, welche Meinung jedoch von andern abgelehnt wird.

Bei den Bajuvaren war also im 7. und anfangs des 8. Jahrhunderts noch eine Bauform erhalten, die als Ausgangsform des Hallenbaues des Nordens angenommen werden kann, aber ebenso Beziehungen zum deutschen Fachwerkbau aufweist. War diese Form bei den Südgermanen damals erst entstanden oder ist sie älter? Die Beziehung zum Schiffbau, die der Dachfirst zeigt, würde eher an eine Heimat an der Nord- oder Ostsee denken lassen.

[1] Krusch, Die Lex Baiuvariorum, Berlin 1924, S. 255 u. 276 ff., Zeitschr. der Savigny-Stiftung für Rechtsgesch., 45, 416 ff., besonders 435 u. 444.

4. DAS ALTER DER HALLENFORM

Dank der reichen isländischen Überlieferung mit ihren ausführlichen Schilderungen können wir einen Sagenzug feststellen, der mit dem Hallenbau untrennbar verknüpft ist: es ist das Verbrechen des Mordbrandes.

Wie uns die ausführliche Schilderung des berühmtesten, des an dem weisen Njal verübten Mordbrandes lehrt[1], wird zunächst das fensterlose Haus umstellt und dann vor der Tür Feuer angezündet. Als das nichts nützt, wird eine Kammer oben am Schlafsaal, wohl durch das Guckloch in Brand gesetzt und als sie brennt, auch vor den andern Türen Holzstöße in Brand gesetzt, bis alles brennt und über den Häuptern der Eingeschlossenen zusammenstürzt. Derartige Überfälle sind nur möglich, wenn das Gebäude aus Stabwänden errichtet ist; denn in diesen gibt es keine Fenster.

Der Mordbrand als Verbrechen erscheint nun in frühgermanischen Gesetzen: in dem ältesten, der »Lex Salica«, die man ans Ende des 5. Jahrhunderts setzt, die für flämische, niederländische und nordfranzösische Gegenden gilt, wird er ausdrücklich erwähnt[2]. Auch die Gelage, denen die Halle dient, kennt dieses Gesetz[3]. Das Edikt des Ostgotenkönigs Theoderich (493—526), das wenig jünger ist, erwähnt Brandlegung aus feindlicher Absicht, ohne des Anschlages auf das Leben zu gedenken[4]. Dem 6. Jahrhundert gehört das Gesetz der ripuarischen Franken an, die am Niederrhein um Köln und bis an die Mosel saßen; hier ist der Mordbrand ebenfalls im ältesten Teil des Gesetzes behandelt[5]. Wenig jünger scheint das Gesetz der an der Unstrut sitzenden Angeln und Warnen, in dem außer nächtlicher Brandlegung noch die mit dem Mordbrand zusammenhängende Einschließung des Hauses durch eine bewaffnete Schar erwähnt wird[6]. Von den Gesetzen des 7. Jahrhunderts erwähnt das westgotische des Königs Rekkeswinth (649—672)[7] und das langobardische des Königs Rothari[8] (636—652) nur die Brandlegung im allgemeinen, während das bayrische, das uns außerdem genau über die Bauteile des Hauses unterrichtet, Bußsätze dafür enthält, wenn Leute dem Brand entrinnen[9], also Mordanschlag durch Brandlegung im Auge hat. Das alemannische Gesetzbuch, das auch noch vor 700 entstand, erwähnt zwar nicht den Mordbrand, dafür stammt von dort die bekannte Stelle, daß ein Kind als rechtgeboren gilt, das die vier Wände und den First beschreit[10]. Von den Gesetzen der karolingischen Zeit erwähnt den Mordbrand das friesische Gesetz ausdrücklich[11], während die sächsischen nur von Brandlegung in feindlicher Absicht sprechen[12]. Das sächsische Gesetz enthält außerdem eine wohl auf die Lehmfüllung des Fachwerkbaues bezügliche Stelle, indem es von einem Diebe spricht, der das Haus eines andern effodiens vel effringens betritt, also grabend oder erbrechend[13].

Geben die Gesetze der deutschen Stämme ziemlich reichlich Aufklärung über deren Hausbau,

[1] Thule, Bd. 4, S. 278 ff. [2] Lex Salica, ed. Merkel, S. 10, tit. XVI. [3] Ebenda, S. 23, tit. XLII und XLIII. [4] M. G. Leges, V, S. 163, Z. 1, tit. 97. [5] Ebenda, S. 218, Z. 15 ff., tit. 17. [6] Ebenda, S. 133, Z. 3. [7] M. G. Leges (Quart), I/1, S. 318 bis 319, ed. Zeumer. [8] M. G. Leges, IV/1, S. 33, Z. 19, tit. 146. [9] M. G. Leges, III, S. 307, Z. 18, tit. X. [10] Ebenda, S. 78, Z. 24 bis 25, tit. 95. [11] Ebenda, S. 663, tit. VII, 2. [12] M. G. Leges, V, S. 68, Z. 3, tit. 38 der Lex Saxonum und S. 91, Z. 4 bis 11 des Capitulare Saxonum von 797. [13] Ebenda, tit. 32, S. 65, Z. 4.

indem sie verschiedene durch diesen möglich gemachte Verbrechen rügen, so nennen die angelsächsischen Gesetze diese Verbrechen erst spät und nur gelegentlich. Erst im 10. Jahrhundert wird die Brandstiftung im Gesetz des Königs Äthelstan (925—940) und in einem undatierten, wohl derselben Zeit angehörenden Gesetz erwähnt, obwohl schon in den Gesetzen der Könige Hlothäre und Eadric von Kent (685—686) des Königs Saal und in denen Alfred des Großen (871—901) des Königs Halle gelegentlich erwähnt werden. Die Brandstiftung wird noch in Gesetzen des 12. Jahrhunderts erwähnt[1].

Auf die nordgermanischen Gesetze hier einzugehen erübrigt sich, da die ältesten Abschnitte derselben aus dem 10. Jahrhundert, die Niederschrift aus dem 13. Jahrhundert stammen, in welcher Zeit uns der Hallenbau ohnedem hinreichend bezeugt ist.

Aber nicht bloß Gesetze sind es, die sich mit durch den Hallenbau ermöglichten Verbrechen beschäftigen, auch die Sage liebt diesen Zug. Einige dieser Sagen lassen sich wenigstens vermutungsweise historisch einreihen.

In dem ältesten erhaltenen germanischen Lied, dem angelsächsischen Widsid, das zu Ehren der Königin Ealhhild, Gattin des Myrgingenkönigs Eadgils (in Holstein?), Tochter des Eadwin (Audoin), des Langobardenkönigs, etwa um 550—560 gedichtet[2] und später ins Angelsächsische übertragen wurde, ist bereits die Rede von der Halle »Heorot«. Das Beowulflied führt diese Stelle, die von einer Schlacht zwischen Dänen und Langobarden spricht, weiter aus[3] und bringt aus demselben Sagenkreis eine weitere Sage, die in der späteren Überlieferung (um 1200) bei Saxo Grammaticus als Vorgeschichte dieses Langobardenzuges einen Mordbrand an dem Vater des Langobardenkönigs berichtet[4].

Zwei weitere, mit dem Hallenbau zusammenhängende Sagen beziehen sich auf den Neffen des im Beowulflied genannten Dänenkönigs Hrodgar (dänisch Roe), auf Hrolf Kraki (ags. Hrodulf). Er wird, nach in der Snorra-Edda mitgeteilten alten Versen von König Adils[5], seinem Stiefvater, der mit dem Myrgingenkönig Eadgils identisch ist, eingeladen und in der Halle Feuer angezündet; durch kühnes Durchschreiten der Flammen wird Hrolf und seine Krieger gerettet. Aber es erwartet ihn der Untergang durch einen nächtlichen Überfall in der Halle, den uns Bruchstücke eines Gedichtes des 9. Jahrhunderts, des Bjarkamal, schildern[6]. Die Beziehung zu Eadgils = Adils, der später als König der »Ingwine«, der Verehrer des Freyr[7], nach Schweden versetzt wurde, während er ursprünglich, wie seine Kämpfe mit den Jüten (Beowulflied)[8] und Angeln (Sage von Uffo bei Saxo)[9] zeigen, als König der Nerthusvölker ins östliche Holstein gehörte, ergibt genau so wie die von Gering gebrachten Ansätze der Beowulfsage eine Datierung in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts. Freilich, Sicherheit darüber, ob ein Sagenzug von allem Anfang an an dem Namen einer historischen Person hängt, hat man nicht, doch ist es bei solchen Hauptzügen immerhin wahrscheinlich.

Die deutsche und nordische Heldensage kennen gemeinsam nur einen Mordbrand, den

1 Liebermann, Die Gesetze der Angelsachsen, S. 10, 53, 155, 389. 2 Widsid, bei Grein-Wülker, Bibliothek der ags. Poesie, I, 1 ff. 3 Beowulf, V. 1163 ff. 4 Saxo Grammaticus, ed. Holder, S. 189. 5 Snorra-Edda, Skaldskaparmal in Gerings Übersetzung, S. 383 und Saxo, ed. Holder, S. 53—67. 6 Fornaldar-Sogur, I, 76 ff. 7 Vgl. Gering, Edda, S. 38, Anm. 1 8 Beowulf, V. 2379 bis 2396. 9 Saxo, ed. Holder, S. 106 ff.

der Nibelungensage, der, nach dem deutschen, scheinbar[1] auf eine Vorlage des 10. Jahrhunderts zurückgehenden Gedicht des 13. Jahrhunderts, von Kriemhild an ihren Brüdern, nach der älteren[2] nordischen Fassung von Gudrun an ihrem Gatten Atli (= Attila) vollzogen wird[3]. Wenngleich Attilas Tod durch Frauenhand schon von Jordanes nach Priskus gemeldet wird[4], so ist dort vom Mordbrand noch keine Rede. Er muß jedoch nach Abschluß der Sagenbildung, deren letzte historische Hauptbestandteile der Zeit um 575 (Tod des Frankenkönigs Sigibert über Anstiften der Fredegundis[5]) angehören, im 7. Jahrhundert, ehe die Sage nach Norden wanderte, hinzugekommen sein.

Nach den Sagenstoffen war also im 6. Jahrhundert die Hallenform allen Germanenstämmen bekannt, sowohl an der Ost- und Nordsee — für letzteres Gebiet scheint die im Beowulflied erwähnte und außerdem noch selbständig überlieferte, in Friesland spielende Finnsage einen Beweis zu enthalten[6] — wie auch im Süden. Der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts gehört auch das von Venantius Fortunatus auf eine wahrscheinlich fränkische Halle verfaßte, von Strzygowski in der Einleitung besprochene Gedicht an[7].

Ein noch älterer Beleg ist die von Priskus gegebene, bei Konstantin Porphyrogenitos erhaltene Schilderung der Halle Attilas († 453)[8].

Auch sie ist aus Hölzern und wohlgeglätteten Balken erbaut, Attila thront in der Mitte der Halle, hinter seinem Sitz befindet sich wieder eine Bank, hinter der Stufen zum Himmelbett des Königs hinaufführen; beiderseits des Thrones sind die Sitze der Krieger »den Wänden entlang auf beiden Seiten«. Diese wenigen Angaben werden durch Jordanes erweitert, der auch auf Priskus zurückgeht[9] und das Wort »porticus« = Halle einführt; die Wände sind nach ihm »aus glänzenden Tafeln«, »deren Gefüge als so fest galt, daß von einem aufmerksamen Beobachter kaum die Verbindung der Tafeln erfaßt werden konnte«. Eine andere Halle war aus geschnitzten Pfosten erbaut.

Es waren also im Palaste Attilas alle jene Raum- und Massenwirkungen da, die für die eine der beiden Grundrichtungen in Anschlag gebracht werden mußten, aus denen sich die ungleichartige Durchbildung des Innern der Stabkirchen erklärt. Denn die feste Fügung der Wände bedeutet, daß der Raum klar abgeschlossen war, vielleicht sogar, wie man aus dem Worte »tabula« schließen könnte, die Flächen regelmäßig eingeteilt. Die formale Entwicklung des Holzbaues verlief also ähnlich, wie die Forschungen Salins für die Ornamentik[10] ergaben. Leider fehlt uns jede Nachricht über das Dachgestühl dieses Attila-Palastes.

So viel ist also sicher, daß die Ostgermanen, die in Attilas Umgebung lebten,

[1] Pauls Grundriß, 2/1, 242, 2. Aufl. [2] Pauls Grundriß, 2. Aufl., 3, 659. [3] Edda Atlakvida, Str. 39 bis 44 (Gering, S. 263 bis 264). [4] M. G. SS. antiquissimi, V, S. 123, Z. 18 bis 22. [5] Vgl. Anm. 42. [6] Beowulf, V, 1068 bis 1159 und das sogenannte Finnsburgbruchstück, übersetzt von Gering, als Anhang zum Beowulf. [7] M. G. SS. antiquissimi, IV/1, S. 219, Z. 1 bis 10, Carminum liber., IX, XV. [8] Corpus SS. hist. byz. ed. Niebuhr 1829. Fragmenta historicorum, S. 187, Z. 14 bis 17 und S. 203, Z. 8 bis 15, vgl. hiezu Strzygowski in seinem Werke »Forschungen zur altkroatischen Kunst«. [9] M. G. SS. antiquissimi, V, S. 104_{20} bis 104_{22}, S. 105_1 bis 105_3. [10] Salin, Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904, S. 214 ff. und S. 355. Der Dämmerstimmung der Halle entspricht am besten Stil II.

schon um 450 den Hallenbau kannten. Knapp vor 500 muß sie am Rhein bekannt gewesen sein. Da dieselbe Bauform um 520 auch an der Nord- und Ostsee bekannt war, wäre die Vermutung, der Hallenbau sei mindestens im 4. Jahrhundert aufgekommen, wenn nicht schon vorher, gerechtfertigt. Aber hier versagen unsere Quellen.

Eine übersichtliche Zusammenstellung der auf Germanen beziehbaren Ausgrabungen von Häusern in Deutschland und Skandinavien bietet Walter Schultz[1]. Als Hallenbauten lassen sich jedoch nur die auf etwa 300 bis 400 n. Chr. datierten Häuser von Jäderen in Norwegen deuten, dann vielleicht die etwas älteren Bauten von Rehme und Kneblinghausen in Westfalen und Paulinenaue und Klein-Beeren in Brandenburg, bei denen auch Wand und Pfosten getrennt sind. Außerdem erwähnt Falk 1909 und 1910 in Brandenburg ausgegrabene Hallenbauten[2]. Der größere Teil der von Schultz nach den verschiedensten Veröffentlichungen zusammengestellten Hausgrundrisse sind einfache Wandbauten. Außerordentlich wichtig ist die Beobachtung, daß sowohl in Rings in Schweden, wie in Jäderen in Norwegen, wie in Buderose, Straupitz, Guben und Sadersdorf in Brandenburg, aber auch in Sachsen (Marschwitz, Arneburg, Mühlhausen), Waren in Mecklenburg, Denstedt und Neudietendorf in Thüringen, in Weddinghausen in Norddiethmarschen, also im größten Teil des ursprünglichen germanischen Siedlungsgebietes, die Wände Lehmbewurf hatten[3], wie das auch Tacitus, der in der Zeit, der diese Funde angehören, lebte, angibt[4]. Die Gebäude scheinen danach Lehmwände gehabt zu haben, die um etliche Pfosten errichtet waren, welche durch Flechtwerk verbunden waren.

Auch in der Hallstattzeit scheint diese Bauart schon vorhanden gewesen zu sein[5]. Aus derselben Zeit stammende Hausurnen bilden zum mindesten einen Beleg dafür, daß Firstdächer schon lange vor Christus in Deutschland üblich waren[6]. Firstdach und Pfostenbau sind also während der Römerzeit und zum Teil schon früher den Germanen bekannt gewesen; der reine Stabbau wie der Fachwerkbau sind Verbesserungen des älteren Lehmbaues um Stützen; der Übergang vom Lehmbau zum Ziegelbau wäre nahegelegen, hat sich jedoch erst später unter römischem und romanischem Einfluß vollzogen, woraus man schließen kann, daß dem Formideal der Germanen die drückende, nur in die Breite weisende Ziegelwand ebenso fremd war wie die Baukunst des Altertums. Ja, fast scheint es, der Höhendrang

1 Walter Schultz, Das germanische Haus, Leipzig 1923, Mannusbibliothek Nr. 11. 2 Falk im Reallexikon der germ. Altkunde, 2, 454. 3 Schultz, S. 11, 15, 23, 24 ff., 31, 34, 38, 39, 45. 4 Tacitus, Germania, Kap. 16. 5 Schultz, S. 72 ff. 6 Schultz, S. 66.

— und die Höhe der Halle war den germanischen Dichtern bewußt, da sie sehr oft von ihr nur mit dem Beisatz »die hohe« sprechen[1] — habe den Übergang von der Lehmmauer, die nicht allzu hoch hinaufgeführt werden konnte, zum Stabbau und Fachwerkbau und schließlich zum Mastenbau bewirkt.

Unsere Quellen über den Hallenbau gehen über das 5. Jahrhundert nicht zurück, die ältesten, eindeutig als Hallen anzusprechenden Hausreste reichen vielleicht noch ein Jahrhundert weiter zurück, das ziemlich gleichzeitige Auftreten dieser Bauform in Norwegen und bei Attila läßt darauf schließen, daß es wohl das Gebiet war, dem die Mehrzahl der Sagen angehört, das Gebiet um die Ostsee bis zur Elbe, in dem auch der Schritt vom Lehmbau zur Halle geschah.

Auch jene Gesellschaftsschicht können wir festlegen, für die der neue Bau geschaffen wurde: die Halle mit dem Hochsitz und den Bänken der Mannen hängt mit der Ausbildung des Gefolgschaftswesens eng zusammen, die in der friedlichen Winterszeit, wie Tacitus andeutet[2] und die Sagas noch wissen, wochenlang im Saale saßen und tranken. Dopsch[3] sucht die Entstehung der Gefolgschaft mit den Söldnertruppen der spätrömischen Großen, den »bucellarii«, in Zusammenhang zu bringen; sicher mit Unrecht; denn das Wort für Gefolgschaft, got. drauhts, ags. dryht, alts. druht, ahd. truht, altn. drôtt, urgerm.* droht[4], ist ein gemeingermanisches, also wohl spätestens dem 3. Jahrhundert angehörig, und erst nach dessen Mitte sind die Vorbedingungen für den Aufschwung der römischen Großen durch den Niedergang des Reiches gegeben. Schließlich kennt auch Tacitus die Gefolgschaft[5]; der Aufschwung der Gefolgschaft ist wieder bedingt durch das Emporsteigen der Königsmacht, die wieder den Zusammenschluß der vielen kleinen Völker zu wenigen Hauptstämmen voraussetzt, Ereignisse, die bekanntlich um 200 n. Chr. sich vollzogen haben dürften[6].

Der durch die Funde und Quellen nahegelegte Zeitansatz für die Entstehung des Hallentyps nicht allzu lange von 400 zurück, wird so durch die geschichtlichen Umstände gestützt. Die Halle ist also zeitlich eine Schwester der altchristlichen Basilika.

Ehe wir aber die Auswirkungen der germanischen Holzbauentwicklung untersuchen, soll noch eine Quellengattung herangezogen werden, die vielleicht bessere Aufschlüsse gewährt: der Wortschatz[7].

1 Siehe Anm. 35; außerdem Beowulf, V, 78, 983, 2010 u. a. O. 2 Tacitus, Germania, Kap. 16. 3 Dopsch, Die sozialen und wirtschaftlichen Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung, Wien 1920, 2. Bd., S. 300 ff. 4 Fick-Torp, Wortschatz der germ. Spracheinheit, S. 214, unter »druhti«. 5 Tacitus, Germania, Kap. 16. 6 Vgl. Pauls Grundriß, 2. Aufl., 3, 867, 878, 931 ff. 7 Die etymologischen Angaben über germanische Worte sind durchgehends Falk-Torp entnommen.

5. DIE BEZEICHNUNGEN DER BAUTEILE

Zu fragen, wie die Bauglieder der Halle heißen und welche Grundbedeutung und Verbreitung diese Bezeichnungen haben, wird dem wichtig erscheinen, der je erfahren hat, wie sicher infolge der natürlichen Grundlagen der Lautbildung Sprachveränderungen sich feststellen lassen und wie ein einzelnes Wort ein Zeugnis für Jahrhunderte und für große Sprachräume bedeutet. Es hat gegenüber irgend einer Beschreibung in einer Einzelquelle eine ähnlich überragende Bedeutung, wie eine Schicht gleichartiger Denkmäler neben einem einzelnen, wobei zugleich die feste Versicherung, daß jedes Wort einen im Volke lebendigen, fest umschriebenen und lange bekannten Begriff bezeichnet, aus dem Wesen der Sprache heraus gegeben ist, während bei Kunstdenkmälern, die eine Quelle beschreibt, nur eine viel kleinere Gruppe von Menschen, gar vielleicht nur ein einzelner Anteil genommen haben muß.

Die Bezeichnung für den Bau als ganzes wechselt, neben »Halle« tritt auch »Saal« auf. Das Wort Halle, in dieser Form dem Mittelhochdeutschen geläufig und erst im 18. Jahrhundert wieder lebendig geworden, lautet altnordisch håll, angelsächsisch heall, altsächsisch halla und drang als »halle« ins Französische. Die urgermanische Form wäre als *hallô, älter *haluô anzusetzen. Die Wurzel, aus der das Wort abgeleitet ist, ist eine indogermanische, noch in Deutsch »hehlen« erhalten, mit der ursprünglichen Bedeutung des Verbergens. Die Anwendung dieses Begriffes auf die Wohnung, die damit als das Bergende aufgefaßt ist, ist auch im Lateinischen cella (Kammer, gewölbter Raum), im griechischen καλιὰ und καλυβή = Hütte und im Sanskritwort çâlâ = Hütte, Halle, erfolgt. Die Endsilbe, die in den germanischen Sprachen die Ableitung besorgt, ist trotz der ähnlichen Bildungen in den südlichen Sprachen eine andere, also die Bildung des Begriffes eine germanische, wenn auch das Auftauchen ähnlicher Bildungen in den südlichen Sprachen auf ein hohes, der gemeinsamen Urzeit nahes Alter schließen läßt. Die Bedeutung, die dieses in allen germanischen Sprachen, außer den ostgermanischen, nachweisbare Wort erhält, zeigt, daß der aus den vorgeschichtlichen Funden gezogene Schluß, die Halle sei durch Steigerung des alten Haustypus entstanden, vollauf berechtigt ist.

Dasselbe zeigt auch das Wort Saal, altnordisch salr, angelsächsisch sele, altsächsisch seli, althochdeutsch sal, das als »salle« ins Französische drang und urgermanisch als *salaz und *saliz angesetzt werden muß. Das altnordische Wort wahrt die Bedeutung des aus einem Raum bestehenden Gebäudes, im Altsächsischen werden auch Tempel so bezeichnet. Nahe verwandte Worte im Gotischen: saljan = Herberge nehmen, salithwos = Herberge, die in der Bedeutung Wohnsitz ihre Verwandten im Altsächsischen (selitha), Angelsächsischen (selth) und Althochdeutschen (selida, heute bayrisch Sälde, kleines Bauerngut), aber auch im Slawischen (selitva = Wohnsitz, selo = Hof, Dorf) haben, zeigen, daß die Grundbedeutung die Scholle ist, auf der einer wohnt und sein Haus stehen hat.

Von den Bauteilen kommen zunächst Wand und Dach in Betracht. Das Wort für Wand (so im Mittelniederdeutsch, althochdeutsch want), im Gotischen etwas anders vaddjus, altnordisch veggr, ist von einer Wurzel *vi = flechten, winden, abzuleiten und zeigt, wie Meringer und dann Schultz (Seite 89) betonen, daß die Germanen ursprünglich nur

jenes aus Flechtwerk errichtete und mit Lehm überstrichene »Mauerwerk« kannten, das sich in den vorgeschichtlichen Funden zeigt.

Außer dem heute noch gebräuchlichen Dach, dessen dänische und englische Entsprechung Strohdach bedeuten, während die norwegische ein Dach aus Birkenrinde meint, das einfach »das Deckende« bezeichnet, kennt das Altnordische, Angelsächsische und Altfriesische das Wort hrôf, dessen nächste Verwandte altirisch cró = Stall, Hütte, Hücke, gälisch crau = Schweinstall und bretonisch crou = Stall bedeuten. Nach Falk-Torp dürfte die Wurzel, die indogermanisch mit krâpo anzusetzen ist, die Bedeutung Flechtwerk gehabt haben, wie sich aus dem zu einer nahestehenden Wurzel gehörenden neuhochdeutschen Reff = Rückenkorb schließen läßt. Beide Belege zeigen wieder, daß Schindeldächer mit Dachstuhl der Zeit, die Lehmwände mit Pfosten als Dachstützen verwendete, unbekannt waren.

Ein gemeingermanisches Wort für die Schindeln ist dagegen nicht nachweisbar; das angelsächsische skid und altnordische skid entsprechen dem deutschen Scheit. Dagegen ist ein solches für ein Vordach beizubringen, das vielfach die Bedeutung der aus den Quellen nicht zu erschließenden Laube hat, die wir von den Stabkirchen kennen (altnordisch ups, gotisch ubizwa, angelsächsisch yfes, altfriesisch ôse, althochdeutsch obasa oder obisa, mittelniederdeutsch ovese, urgermanisch *ubisvô oder ubizvô). Das Vorhandensein dieses Ausdruckes wird doch etwas skeptisch gegen die Ansicht von Schultz stimmen, der Gebäude mit Vorhallen für illyrisch erklärt[1].

Auch die tragenden Teile der Wände und des Daches haben ihre Namen. Das Wort Schwelle taucht in allen germanischen Sprachen als Bezeichnung für den Grundbalken auf, in dem die Pfosten stecken (altnordisch svill oder syll, angelsächsisch syll, gotisch gasuljan, Grundstein legen, mittelniederdeutsch sul, sville). Die Pfosten heißen stolpi im Altnordischen, ein Wort, das ins Litauische und Altkirchenslawische mit der Bedeutung »Säule«, »Turm« entlehnt wurde. Auch eine Benennung der Säule besteht daneben. (Althochdeutsch sûl, mittelniederdeutsch sûle, altnordisch sûl, angelsächsisch syl; das Gotische hat die Ablautform sauls). Diese Säulen sind hölzern, wie die Stammverwandtschaft zu ξυλόν = Holz von einer indogermanischen Wurzel *kes = schneiden, zeigt. Daß sie behauen waren, ergibt die übertragene Bedeutung des altnordischen Wortes sûl, womit gespaltenes Holz gemeint ist Die deutsche Bezeichnung Bildsäule für Statue läßt auf Schnitzereien an diesen Säulen schließen. Die Mittelsäule, die in althochdeutschen Denkmälern »magensul« heißt, hat im Angelsächsischen die Bezeichnung stathol, entsprechend altnordisch stathull (Säule, Turm). Der letztere Bedeutungswandel, der auch in der slawischen Entlehnung des altnordischen stolpi = Säule eintritt, gibt uns die wichtige Aufklärung, daß die in Skandinavien und bei den Slawen bekannten Türme so wie die heutigen Glockstapel Ständerbauten waren. Es könnte hier auch eine Annahme aus Wimmers Aufsatz gestützt werden, nämlich die, daß der Turmbau von den über der Mittelstütze errichteten dachreiterartigen Rauchfängen ausgegangen wäre. Über den Turmbau selbst wird noch zu sprechen sein.

Weniger sicher ist, daß der obere Rahmenbalken der Stabwände mit dem Worte Balken bezeichnet ist. Dieses ist zwar mit Ausnahme des Ostgermanischen überall vorhanden

[1] Schultz, S. 104 ff.

(altnordisch bjalki, angelsächsisch bealca, verwandt mit dem angelsächsischen bollca Schiffsgang, altsächsisch und althochdeutsch balko), aber eine Andeutung auf einen Rahmenbalken ergibt höchstens der Begriff, der mit einem verwandten altnordischen Wort balkr = Scheidewand, Abteilung, verbunden ist. Daß runde, meist unbehauene Holzstücke mit dem Wort »Balken« gemeint sind, ergibt die Verwandtschaft zum griechischen φάλαγξ runder Balken. Auch der Stab, mit dem Wort »steif« stammverwandt, tritt in sämtlichen germanischen Sprachen außer dem Gotischen auf, ist auch im Litauischen in der Bedeutung Götzenbild und im Lettischen als Pfeiler, Säule nachweisbar. Freilich, ob das Wort überall den im Norden üblichen Sinn hatte, wird nicht überprüfbar sein.

Während die bisher besprochenen Worte zeigen, daß der Übergang zum Stabbau, entsprechend den früher erwähnten Denkmälern und Quellennachrichten vielleicht noch in die urgermanische Zeit fällt, also vor etwa 300 n. Chr., läßt sich mit Bestimmtheit nachweisen, daß die Entstehung des ordentlichen Fachwerkbaues, wie er uns im 7. Jahrhundert in der Lex Baiuvariorum gegenübertritt, erst dieser Zeit angehört und sicher westgermanischen Ursprungs ist.

Denn das Wort Fach ist erst ins neuere Dänisch aus dem Niederdeutschen eingedrungen und dem Altnordischen ganz unbekannt, während das Althochdeutsche (fah), das Altfriesische (fek) und das Angelsächsische (faec) in lautlich schon vor der zweiten Lautverschiebung (um 600?) vorhanden gewesenen Formen dieses Wort in dem Sinne von Abteilung, Einzäunung, Zeitraum, im Althochdeutschen auch als Geflecht zum Fischfang verwenden. Gerade die allgemeine Bedeutung Abteilung, Zeitraum im Angelsächsischen wie im Althochdeutschen lehrt, daß man hier die in Fächer geteilte Wand kennt, während die Bedeutung »Geflecht«, die nach griechischen Stammverwandten (πάγη = Schlinge zum Fischfang, πάγιος = fest) die ursprüngliche sein muß, erkennen läßt, daß der Weg vom Lehmbau zum Fachwerkbau nicht allzu weit zurückliegt.

Von den Bestandteilen des Daches ist der First urgermanisch nachweisbar. Aber nicht mit dem heute geläufigen Wort, das den ersten, den obersten Balken meint, wie Fürsten die Ersten um den König sind, sondern mit dem Stamm * ansa, den man schon im Namen des nordischen Göttergeschlechtes der Asen gesucht hat. Es ist eben der umgekehrte Weg, First ist der erste, während umgekehrt bei den Asen die Bedeutung Balken zum obersten und wichtigsten Balken und dann zur allgemeinen Bedeutung des Obersten fortschritt. Das Wort (bayrisch ans = Balken als Unterlage für Weinfässer, mittelhochdeutsch ans, altnordisch âss, gotisch ans = Balken) lehrt in dieser Bedeutungsentwicklung, daß — wie uns schon die Lex Baiuvariorum lehrte — dem germanischen Dach Pfetten ursprünglich fehlten; im Altnordischen muß wegen der Bedeutung âss = Pfette, der Firstbalken später möni-ass der Dachrückenbalken genannt werden, während im Angelsächsischen fyrst und hrycg (Rücken), ersteres auch im Althochdeutschen an die Stelle des älteren Wortes treten. Die nächsten Verwandten des Wortes »ans« außerhalb des Germanischen altirisch asna = Rippe und lateinisch asser erweisen die Bedeutung Balken und die ursprüngliche Stellung des Firstbalkens vollends. Die altnordische Bezeichnung für den Dachrücken mönir hat in den anderen germanischen Sprachen keine Entsprechungen.

Dieses Firstdach war notwendig ein Giebeldach. Das Wort Giebel, althochdeutsch gibal, mittelniederdeutsch gevel, altnordisch gafl, gotisch gibla, englisch und französisch gable ist verwandt mit althochdeutsch gebal Schädel, Kopf, das dem griechischen κεφαλή entspricht und bedeutet also den Kopf, die Stirnseite des Gebäudes. Giebel und Firstdach sind also urgermanisch.

Es gab auch eine urgermanische Bezeichnung für die Rippen, die von diesem First ausgingen, aber nicht das Wort »Sparren«. Dieses, mit »sperren« aufs nächste verwandt und damit aufs deutlichste das gegenseitige Verspreizen der Sparrenbalken anzeigend, taucht im Altnordischen erst um 1300 auf, also nach der Zeit der Stabkirchen, scheint wegen des im Mittelniederdeutschen spare fehlenden zweiten r aus dem Althochdeutschen zu kommen (sparro) und wandert als Lehnwort zu den Franzosen, Polen, Litauen und Letten. Der Sparren ist also genau so wie das Fachwerk eine westgermanische Neuerung. Wie Fach ist auch Riegel ein westgermanisches Wort, abgeleitet von einer noch in Reck erhaltenen Wurzel, die einfach Stange bedeutet.

Das ältere Wort ist, ausgenommen im Gotischen, in allen andern germanischen Sprachen noch vorhanden und lautet althochdeutsch ravo, mittelniederdeutsch rachter, angelsächsisch rafter, altnordisch raptr, welch letztere Sprache eine Ableitung vom gleichen Stamm (ráfr, ráf, rjáfr, raefr) für die Bezeichnung eines Vordaches verwendet. Um den Unterschied gegen den eigentlichen Sparren festzuhalten, spreche ich von hierab vom Rafterdach.

Das Stabkirchendach[1] hat außer den zwei Paaren der Rafter noch einen Querbalken, der den Namen »vagl« trägt, gewöhnlich mit Hahnbalken übersetzt. Das Wort ist in den andern germanischen Sprachen nicht nachweisbar, also wohl als nordische Sonderentwicklung anzusehen, hatte jedoch ursprünglich einen anderen Sinn, den einer Tragstange, wie aus dem griechischen ὀχλευς und dem lateinischen vectis, die Knüttel und Hebel bedeuten, hervorgeht.

Die allgemeine Verbreitung eines Rauchloches im Dache, des Windauges, welches Wort im Englischen für Fenster im allgemeinen gebraucht wurde, ist wiederholt festgestellt worden. Es sei noch erwähnt, daß alle auf Stockwerkbau deutenden Worte Bedeutungswandel durchmachten und späten Zeiten angehören. Das angelsächsische flór bedeutet ursprünglich Boden, ebenso die im Altnordischen für den »Seitenschiff«raum gebräuchliche Bezeichnung golf. Das gotische kêlikn ist eine Entlehnung aus einem keltischen *celicnon, das dort Turm bedeutet und das deutsche Söller bekanntlich aus mittellateinisch solarium abgeleitet.

Das Vorhandensein verschiedener älterer Wohnungsformen neben dem der Halle vorangehenden Haus, der Wohngrube, wie runder Hütten, das durch andere Worte (Stämme *dunga und *kuban) beglaubigt ist, berührt uns hier nicht.

Es läßt sich also zusammenfassend sagen: die Worte, die noch gemeingermanisch sind (abgesehen von der nur bruchstückweise erhaltenen gotischen Sprache), also spätestens ins 4. Jahrhundert n. Chr. gesetzt werden können, zeigen uns das Firstdach mit allen seinen Teilen, gaben uns Bezeichnungen für im Rahmenbau

[1] Dietrichson-Munthe, S. 8 ff.

errichtete Wände und lassen auch den Schluß zu, daß das Halleninnere denselben dämmerigen Eindruck hinterließ, den wir von später kennen.

Für die Tätigkeit des bauenden Künstlers ist einzig und allein das Wort »zimmern« in seinen verschiedenen Formen (altnordisch timbra, gotisch timrjan, angelsächsisch timbran, mittelniederdeutsch timmeren, althochdeutsch zimberren) gemeingermanisch. Sämtliche Zimmermannswerkzeuge sind deutsch benannt, werden auch in einem angelsächsischen Gesetz des 10. oder 11. Jahrhunderts aufgezählt[1]. Es scheint jedoch, daß zwei fürs Bauwesen sehr wichtige Begriffe bereits früh da sind, der der Strebe und der der Wölbung. An den Stabkirchen wird jede schräge Verspreizung, sei es an Wand oder Dach und auch die zweiten der Verspreizung dienenden Sparren »skordar« genannt. Dieses Wort begegnet im englischen shore und im deutschen Schornstein wieder; seine Verwandtschaft mit Schere — auch der gegabelte Fels im Meer, die Schäre, kommt von derselben Wurzel — zeigt, daß diese Stützbalken am Ende gegabelt waren, um Balken oder Pfosten einzufassen. Die ganz allgemeine Verwendung läßt jedoch nicht erkennen, wo diese am Ende gegabelten Balken ursprünglich in Verwendung waren.

Das größte Rätsel gibt uns das Vorhandensein eines gemeingermanischen Wortes für Wölbung auf, ohne daß die Nachrichten auch nur im mindesten auf das Vorhandensein von solchen schließen ließen. Das Wort »sich wölben« (altsächsisch bihwelbean, mittelniederdeutsch welven, althochdeutsch welben, norwegisch kvelva, schwedisch hvälfva, altnordisch nur Partizip holfinn, angelsächsisch hvaelve, urgermanisch *hwalbian, gotisch in hwilf-tri = Sarg nachweisbar), dem ein Wort für Wölbung (altnordisch hwalf = gewölbtes Dach, angelsächsisch hwalf = Bogen, Wölbung) und das hochdeutsche Walm zur Seite stehen, setzt die Vorstellung vom Gewölbe voraus. Sollten wirklich mythologische Ausdrücke wie Himmelsgewölbe oder nur allgemeine Vorstellungen von plastischen Formen (wie im griechischen κόλπος = Busen, das mit wölben urverwandt ist) da gewesen sein? Eine deutliche, heute noch lebendige Einschränkung eines allgemeinen Begriffes aufs Bauliche haben wir im Worte Bogen, das heute auch alles Gebogene ausdrückt, die Linie, die Waffe, den Bauteil.

Es wäre nicht ganz richtig, wenn man nach der Feststellung, daß die Mehrzahl der Begriffe für Holzbau gemeingermanisch sind, übersehen würde, daß ein kleiner Teil des Wortschatzes Entlehnungen aus dem Romanischen sind: die Worte Tafel, Pfosten, Pfette und Planke sind von Westen herübergelangt, zugleich mit dem größten Teil des Wortschatzes für den Steinbau: Mauer, Ziegel, Pfeiler, Söller, Turm, Pfalz, Kammer, Zelle. Die drei Worte Tafel, Pfosten und Planke weisen in die gleiche Richtung, glatte Bretter scheinen bei den Germanen nicht in Brauch gewesen zu sein. Die Behandlung mit Winkelmaß und Lot war dem Germanen nicht bekannt, mochte sie auch zur Geometrie seiner Ornamentik recht gut passen. Der Ausdruck »tabula« bedeutet im Lateinischen jede Art ebenen Rechteckes und erst durch die Germanen ist die Weiterbildung Täfelung und Getäfel entstanden.

Von den Worten des Steinbaues ist in unserem Zusammenhang das wichtigste der Turm. Die Römer kannten aber nur Befestigungstürme; man wird bei den Kirch-

[1] Liebermann, S. 455, Gerefa, Titel 15 von 980 bis 1060.

türmen nicht außer Acht lassen dürfen, daß die Kelten ein eigenes Wort für Turm, das schon berührte *keliknon besaßen.

Alle andern Ausdrücke für Holzbauten, die in die romanischen Sprachen hinübergingen, sind germanischen Ursprungs; man erinnere sich an »salle«, »salon« im Französischen, »sala« und »salone« im Italienischen, denke an »balcone«, »halle«, sogar das Wort Sparren ging als »espars« ins Französische über.

Selbständig sind die Worte für Bogen und Gewölbe. Hier hatte das Romanische zur Völkerwanderungszeit dem Germanischen nichts zu geben — es war ja die Zeit der holzgedeckten Basilika — den Bogen scheinen die Germanen gekannt zu haben und auch das lateinische »columna« konnten sie mit ihren Bezeichnungen leicht ersetzen. Die Unabhängigkeit der Worte »voute« und Gewölbe sind vielleicht der beste Beleg dafür, daß im 11. Jahrhundert Franzosen wie Deutsche selbständig zur Wölbung übergingen.

Ein Wort, das uns über die Entwicklungsgeschichte des Daches aufklären kann, obwohl es zu einer ganz andern Bedeutungsgruppe gehört, ist das Wort »Kiel«. Die Ähnlichkeit von Firstdach und Kielboot ist ja ziemlich deutlich und es wird sich nun darum handeln, welches von beiden Wörtern älter ist. Überraschenderweise das Dach. Denn das Wort »Kiel« ist in den andern germanischen Sprachen Lehnwort aus dem Altnordischen »kiol«, das sich in dieser Form erst seit dem 9. Jahrhundert, also mit den Wikingerzügen, verbreitet hat. Noch der angelsächsische Wortschatz läßt durchblicken, daß die Boote der Eroberer Englands Flachboote waren.

Damit ist jeder Ableitung des Daches aus dem Schiff der Weg abgeschnitten, vielmehr umgekehrt das Kielboot eine Nachahmung des Rafterdaches.

Wir fragen nun nach dem Wortschatz der Romanen[1] für die Bestandteile des Daches, da dort solche für die Wände und Stützen nur auf Stein- und Ziegelbau schließen lassen. Zunächst kennt weder das Italienische noch das Französische eine selbständige Bezeichnung des Firstes. Der Wortschatz der romanischen Sprachen und Dialekte für die Bestandteile des Holzbaues ist ein außerordentlich vielfältiger und bunter. Überblickt man ihn jedoch im ganzen, so teilt er sich etwa in folgende Gruppen: einmal die dem Lateinischen entnommenen Worte, dann durch Bedeutungswandel erst in den romanischen Einzelsprachen in unsere Bedeutungsgruppe eingetretene Worte, eine weitere Gruppe stellen die Lehnworte aus dem Germanischen dar und der Rest ist teils als keltisch, teils als noch nicht näher gedeutet anzusehen.
Uns interessieren zuerst die Lehnworte aus dem Germanischen. Daß die Worte Saal und Halle entlehnt wurden, ist schon bemerkt worden. Weiter fehlen die Bestandteile der Wände, dafür sind die des Daches vorhanden: Das Wort First begegnet als faîte, altfranzösisch fest oder freste im Französischen, als frest im Provençalischen, das spanische enhiesto = steil, aufgerichtet (von der Mittelsäule her) und enhestar = aufrichten, wie das Portugiesische enfesta =

[1] Die etymologischen Angaben über romanische Worte sind entnommen aus Meyer-Lübke, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen.

Abhang beweisen, daß nicht nur die Franken, sondern auch die Burgunden und Westgoten das Firstdach, nach der spanischen Bedeutung sogar noch von der Mittelsäule getragen, mitgebracht haben. Der Sparren geht als »esparre« ins Altfranzösische hinüber, die »Schore« (skordr) als accore, katalanisch und spanisch escora, portugiesisch escore. Daraus ist zu schließen, daß der deutsche Stamm, bei dem der Sparrenbau aufkam, die Franken gewesen sein müssen. Denn die Bayern hatten im 7. Jahrhundert noch kein Sparrendach und aus dem Alemannischen ist Entlehnung ins Französische weniger wahrscheinlich. Entlehnt ist weiter der Balken in der Bedeutung Querbalken (französisch bauc, wallonisch bauc, italienisch palco = Diele, Loge im Theater, spanisch palco = Schaugerüst, portugiesisch palco = Proszeniumsloge) mit der Nebenbedeutung des Vorkragens, dann das Wort bord für Brett (altfranzösisch borde = Bretterbude, provençalisch borda = Hütte) und das niederdeutsche Wort blok mit der eigenartigen Bedeutungsänderung »bloquer« = einschließen, woraus ersichtlich ist, daß der liegende Baumstamm nur als Weghindernis, zum Verrammeln dient und das Blockhaus, von dem Französischen »blocus« = Belagerung herzuleiten ist, nur als Festungsbauwerk diente. Von Werkzeugen ist vor allem der Bohrer entlehnt (boro), von dem die Mundart der mittelfranzösischen Landschaft Berry das Wort buinot für Dachfenster (man denkt sofort an die runden, daher gebohrten Gucklöcher im Oberstock der Halle) ableitet. Germanisch ist schließlich noch die Laube, die seltsamerweise sich in Oberitalien besser behauptet hat als bei uns. (Lombardisch lobia, italienisch lubbia, französisch loge, provençalisch laipia, in der Mundart des spanischen Galicien lobios = Weinlaube.) Es scheint also gar kein Unterschied zwischen den langobardischen, burgundischen, suevischen und westgotischen Bauten einerseits und den deutschen und nordischen Bauten anderseits vorhanden gewesen zu sein.

Geradezu kläglich ist dagegen der ursprüngliche Anteil des Lateinischen. Nur trabs = Balken, tectum = Dach und tabula = Brett sind in ihrer alten Bedeutung weiterverwendet. Meyer-Lübke will auch assis = Brett, das die Grundlage für italienisch asse, französisch und provençalisch ais bildet, auf lateinisch axis zurückführen.

Aber das Wort ist mindestens beeinflußt von keltisch assâ = Balken, Rippe, irisch asna, kymrisch asn = Eisen, im Plural Balken[1].

Der vorromanische Anteil am romanischen Sprachschatz ist bedeutsamer. Das französische »charpent« = Gestalt, Leib, wovon »charpentier« = Zimmermann abgeleitet ist, geht auf gallisch »carpentum« = Wagen zurück, für das Meyer-Lübke die Bedeutung Korbwagen, Gerüst erschließt. Es ist auch in sämtlichen romanischen Alpenmundarten, in Friaul, Veltlin und Engadin vorhanden, fehlt natürlich im Italienischen. Auch das Wort »biga«, von dem provençalisch und katalonisch bîga, spanisch und portugiesisch viga = Balken abzuleiten ist, ist vorromanisch, vielleicht iberisch oder ligurisch. Ebenso dunkel ist die Herkunft des Zeitwortes »tirare« = ziehen, von dem das italienische »tirante« = Bindebalken abgeleitet ist.

Das wichtigste und rätselvollste Wort ist das französische »ogive« aus »augiva«, das den Spitzbogen und die Gewölberippe bezeichnet, also das Grundwort der gotischen Baukunst; die Ableitungen von deutsch Auge und lateinisch augere zwingen nicht, sind wahrscheinlich falsch. Näher käme schon das keltische augâ = Grab, Höhle, das an einen gewölbten Bau denken läßt[2]. Man müßte jedoch in diesem Falle an eine noch gälisch-

[1] Stockes, Altkeltischer Sprachschatz bei Fick, S. 24. [2] Ebenda, S. 14.

römische Bildung denken, da sonst wohl Veränderungen vorlägen. Man wird darin dadurch bestärkt, daß das heutige irische uaig, das die Fortentwicklung von auga ist, auch Gewölbe bedeutet.

Der sonstige Wortschatz für Worte des Holzbaues zeigt die große Verlegenheit der holzbauentwöhnten Romanen. Für tragende Teile müssen Tiernamen als Vergleich herhalten wie capreolus (Reh), das im italienischen caprivolo = Sparren auftaucht, aus dem man ein capreus rückbildete (französisch chevron) oder spanisch cabellete, portugiesisch cavollette = Dachfirstbalken von »caballus« = Pferd oder im Dialekt von Agen »bordonar« = Hauptbalken aus »burdo« = Esel oder französisch »sommier« = Balken aus sagmar = Saumtier, alle auf schräge, manchmal gebogene Umrisse deutend wie der spätgotische Eselsrücken.

In andern Fällen müssen ganz leere, rein begriffliche Worte die bildliche Einzelheit ersetzen, zum Beispiel quadratum oder transtrum (vgl. Meyer-Lübke Nr. 6915 und 8837) oder transversa (Nr. 8858) oder Worte, die eine nur beiläufige Begriffsverwandtschaft aufwiesen, wie französisch »arbaletrier« für die Dachstuhlsäule aus Vergleich mit »arcoballista« = Armbrust oder französisch poinçon = Riegel, abgeleitet von punctare, eigentlich Pfrieme oder französisch »seuil« = Schwelle aus »solea« = Sohle. Die Beispiele für die übertragenen Bedeutungen lassen sich noch sehr vermehren und zeigen, daß erst nach dem Zerfall des Römerreiches, vielleicht erst im 8. oder 9. Jahrhundert die einzelnen romanischen Landschaften von einander unabhängig zu Holzbauten, besonders Dachstühlen, übergingen über das germanische Vorbild hinaus.

6. HALLE UND BASILIKA UND EINFLÜSSE AUF DEN STEINBAU

Die germanische Halle mit dem Firstdach tritt nun etwa im 6. Jahrhundert in Italien und Gallien der flachgedeckten Basilika gegenüber. Man wird fragen, ob denn die Germanen nicht auch eigene Heiligtümer hatten. Gewiß waren solche vorhanden; es ist auch ein gemeingermanischer Ausdruck dafür erhalten (gotisch alhs, althochdeutsch alah, angelsächsisch ealh)[1]. Wohl hat Gregor der Große den Angelsachsenbekehrer Augustin angewiesen, heidnische Tempel in christliche Kultstätten zu verwandeln. Aber mit der Zeit hat man alles schroff Heidnische vermieden und bei Neubauten eher die Wohn- als die Tempelform übernommen. In Gallien und in Italien standen ja altchristliche Bauten in genügender Zahl, erst in England und Deutschland, also im 7. und 8. Jahrhundert wurden Neubauten in größerer Zahl nötig. Die Übergabe von Höfen zum Kirchenbau ist bezeugt. Noch im 13. Jahrhundert wird bei Erbauung der Pfarrkirche Penzing vom Stifter Rudiger v. Radawe, 1267 sein »atrium« gewidmet[2]; atrium kann jedoch nur als Gebäude mit Laubengängen übersetzt werden, tritt auch als Bezeichnung für Friedhöfe auf[3]. Die schwedischen Volksgesetze[4] regeln die Errichtung der Kirchen genau und sprechen ebenso wie die isländischen Sagas stets von Neubauten.

1 Pauls Grundriß, 3, 395, 2. Aufl., 1900. 2 Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, 1/1, S. 3, Nr. 8. 3 Monumenta ducatus Carinthie 3, 251, Nr. 617. 4 Corpus iuris Sueo-Goticum wiederholt.

Die einzige ausführliche Beschreibung eines isländischen Tempels in der Saga vom Goden Snorri[1] läßt deutlich erkennen, daß der Erzähler im 13. Jahrhundert Tempel von Augenschein selbst nicht mehr kannte.

Daß beim Verlust des Vertrauens zu den alten Göttern die Tempel verbrannt wurden, oft schon vor Beginn des Christentums, wird in der Hrafnkellssaga erzählt[2]. Man stelle dazu die Fällung der Donnereiche von Geismar durch Bonifazius[3] und die Zerstörung der »Irmensul« durch Karl den Großen[4] und wird wohl grundsätzlich sagen können: germanische Heiligtümer sind nur selten als christliche Kirchen verwendet worden, es kommt also nur die Hallenform für die Beeinflussung des Steinbaues in Betracht. Außerdem ist es nicht unwahrscheinlich, daß zwischen Tempel und Hallenbau keine großen Unterschiede bestanden.

Es bot sich ja manche Ähnlichkeit, die die Verknüpfung von Halle und Kirche erleichterte: die Halle hatte ein überhöhtes Mittelschiff, besaß »Seitenschiffe«, war ein Säulenbau, dehnte sich in die Länge. Nur der Chor mußte beigefügt werden.

Es wird gewöhnlich viel zu wenig beachtet, daß Chor und Schiff sogar in jeder Landpfarrkirche nicht die heutige, durch den Einschnitt des Triumphbogens gegliederte Raumeinheit, sondern ähnlich der orthodoxen Kirche zwei Raumeinheiten ausmachten. Der Lettner, in kleinen Kirchen der Kreuzaltar, teilte Schiff und Chor und damit der Raum noch verengt würde, kam zwischen Kreuz- und Hochaltar der Taufstein zu stehen. Ist die letztere Verbindung in protestantischen Kirchen heute noch üblich, wo der Taufstein vor dem Altar steht, so ist uns diese Hintereinanderreihung zum Beispiel für die Landkirchen des Landes Salzburg aus den Visitationsberichten von 1613 und in den folgenden Jahren gut bezeugt[5], hat auch für St. Stephan in Wien bis 1488 gegolten[6]. Und die Lettner sind uns heute nur mehr in protestantischen Ländern erhalten; denn in den katholischen beseitigte sie die Gegenreformation, mit Ausnahme von Spanien. Als Beispiel mag der Dom von Bamberg genannt werden. Diese Teilung, die in Italien unbekannt war, erleichterte in Frankreich, Deutschland und England den Anbau des Chors als selbständigen Baues an ein hallenartiges Schiff. Kreuzaltäre und damit die ganze Einteilung sind schon in karolingischer Zeit beglaubigt[8].

Daß Zusammenhänge mit der Halle da sind, zeigen manche Eigenheiten, die sich gerade in diesen Gebieten entwickelten.

Es ist heute noch in jedem Dom der Brauch, daß an der linken, der Nordseite, der Bischof, ihm gegenüber der Rangnächste, seinen Platz hat und daß sich beiderseits die assistierende Geistlichkeit anschließt. Mit der Sitzordnung der Basilika und dem Bischofsthron hinterm Altar in der Apsis hat diese Sitzordnung nichts zu tun. In Benediktinerklöstern erscheint sie vor der Reformation belegt, ist sicher schon weit älter[7]. Sie entspricht genau der Sitz-

1 Thule, Bd. 7, S. 18 ff. 2 Thule, Bd. 12, S. 94. 3 M. G. SS. II, $343/_{50}$—$344/_{7}$. 4 M. G. SS. I, 30, 117 u. a. O. 5 Im salzburgischen Konsistorialarchiv. 6 Vgl. die Beschreibung des Domes von Testarella della Massa, gedr. 1722 bis 1729. 7 Beda Schroll, Abt Hieronymus Marchstaller, Klagenfurt 1891, S. 45 und 138. 8 Schlosser, Schriftquellen z. G. d. karol. Kunst 1896, Nr. 142, 264/12, 839/4 etc.

ordnung in den skandinavischen Hallen. Der Hochsitz war der Sonne zugekehrt unter dem durchs Rauchloch einfallenden Licht im Norden[1], genau so wie der Bischofssitz, seit die Messe nicht mehr zum Volke gelesen wurde, was schon bei den Kreuzaltären des 9. Jahrhunderts ausgeschlossen ist[2].

Die Raumabteilung des Chors vom Schiff wurde nötig, als der Chor zur Priesterkirche, zur Kirche fürs Chorgebet wurde. Die Domkapitel in Deutschland und Frankreich wurden nach dem Muster Chrodegangs von Metz seit 750 geführt[3]. Es wäre zu fragen, ob die Trennung von Priester- und Laienkirche nicht unter dem Vorbild irischer Klosterkirchen entstand, die an die althergebrachten Basiliken angeschlossen werden mußte. Auf irischen Ursprung wäre vielleicht auch der Kreuzaltar zurückzuführen, denn die Kreuzverehrung scheint in Irland, dem Land der Hochkreuze ziemlich verbreitet gewesen zu sein[4]. Irische Mission und germanische Baugewohnheiten — auch der isländische Tempel hat ein eigenes, abgetrenntes Heiligtum[5] — treffen also zusammen, um einen Einfluß der Halle auf die Basilika zu ermöglichen. Wie sich der Prozeß vollzog, schildert ja Dr. Wimmer in seinem Aufsatz ausführlich von der Betrachtung des Kirchenbaues aus.

Beeinflussungen können nur eintreten, wo schon Ähnlichkeiten vorhanden sind. Die Selbstverständlichkeit, mit der die im Bogen geschlossene Tür und ähnliche Fenster auftreten, lassen wohl ebenso wie die Beibehaltung des germanischen Wortes für den Bogen darauf schließen, daß es Holzbogen — sie wären ähnlich den zwischen den Masten eingeklemmten in den Stabkirchen zu denken — schon vor der Bekanntschaft mit dem Steinbau gegeben hat. Für die Säule gilt dasselbe. Viel näher als bei diesen Parallelen, wo Einflüsse nur im einzelnen sich durchsetzen — vielleicht sind Säulenkapitelle, die in den Stabkirchen nicht regelmäßig da sind, erst nach dem Muster der Spätantike allgemein üblich geworden — liegt die Annahme von Einflüssen bei dem Teil des Gebäudes, der auch bei der Basilika aus Holz war, dem Dachstuhl, am nächsten.
Hier traf das romanische Pfettendach unvermittelt auf das germanische Rafterdach, das eine flach, kaum zu 30 Grad geneigt, mit Ziegeln oder Blei gedeckt, das andere steil, stets zwischen 50 und 60 Grad geneigt, mit Holz, vielleicht auch Blech (wohl aus Kupfer oder Bronze) gedeckt[6]. Abbildungen antiker Bauten in Pompeji lassen schließen, daß schon die Antike diese Dachform kannte, ohne daß die Konstruktion im einzelnen bekannt wäre. Da man nur schwer annehmen kann, daß die Dachstühle der erhaltenen altchristlichen Kirchen seit der Entstehung unverändert sich erhalten haben, ist man auf Rückschlüsse angewiesen.

1 Vgl. Wimmers Aufsatz. 2 Braun, Der christliche Altar. 3 Hauck, Kirchengesch. Deutschlands II, 63 ff. 4 Man denke an des Venantius Fortunatus »Vexilla regis« und an die Kreuzkirchen des 6. Jahrh. in Paris u. Poitiers. 5 Thule, Bd. 7, 19, Saga vom Goden Snorri. 6 H. Daub, Hochbaukunde, II, S. 21. Vgl. fürs Folgende Ostendorf, Geschichte des Dachwerks 1908, S. 1 ff. und 69—73.

Das nur wenig geneigte Pfettendach hat sich in Italien bis heute behauptet. Die Unterschiede von Kirchen, deren offene Dachstühle bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen können, wie etwa S. Michele in Lucca, S. Miniato in Florenz, Chiaravalle bei Ancona stimmen mit denen späterer Bauten, wie des Florenzer Doms oder des spätestens im 13. Jahrhundert erneuerten Dachstuhles von S. Lorenzo fuori le mura ebenso überein wie mit den angeblich weiter zurückzuversetzenden Dachstühlen von Torcello oder S. Agnese fuori le mura in Rom. Für das Alter der hier vorhandenen Bauform spricht, daß sie ebenso an französischen Bauten des 12. Jahrhunderts, Nôtre Dame du prè in Le Mans oder Vezelay, ja auch in Gravedona in Spanien auftritt[1]; auch der alte Dachstuhl von St. Paul in Rom (Ostendorf, Abb. 136) hatte diese Konstruktion.

Kennzeichnend für diese Art Dachstuhl ist außer der geringen Neigung und den Pfetten, daß diese Dachstühle auf einem Querbalken errichtet sind, daß die Pfetten auf Sparren ruhen und der First von einer niedrigen Mittelsäule getragen wird; ein schräger Riegel verspreizt die Sparren mit dem Fuß der auf dem Querbalken aufstehenden Mittelsäule.

Sowohl das urgermanische Firstdach mit dem im First steckenden Sparren, noch mehr die Fortentwicklung dieses Daches, wie sie in den Stabkirchen da ist, mit den zwei Paaren sich kreuzender Sparren, aber auch alle späteren deutschen Sparrendächer stehen in scharfem Gegensatz zu dem romanischen Pfettendach. Schon rein technisch ist das Dach der Stabkirche fester als das der Basilika.

Denn die Firstpfette der Basilika wird von einer eigenen Firststütze gehalten, die auf die Querbalken drückt und die Riegel, die die beiden Binder stützen sollen, drücken auf den gleichen Schwerpunkt, die Mitte des Grundbalkens, während der First des Stabkirchendaches durch die sich kreuzenden Stützen und die beiden Rafter gehalten wird.

Noch stärker ist der Unterschied beider Dächer für die Raumwirkung. Das Dach der Basilika mit seinen Ankerbalken schließt den Raum mehr oder weniger kubisch ab. Es verhält sich zu einer flachen Kassettendecke genau so wie die Säulen beiderseits zur festen Wand der Kaiserzeit. Das Stabkirchendach führt den hohen Raum in einer steilen Spitze zu Ende, durch die Reihe der Unterrafter entsteht zugleich jene Dämmerwirkung, die schon als Kennzeichen des Hallenraumes überhaupt aufgezeigt wurde. Aber in einer Hinsicht war das Dach der Basilika dem germanischen Firstdach überlegen, es konnte beliebig verlängert werden, während die Länge des Firstdaches von der Länge des Firstes abhing. Hier muß nun der erste Schritt geschehen sein, der zum Abgehen vom Firstdach und zur Entstehung des Sparrendaches nötigte, vielleicht gleichzeitig mit der Umbildung des alten Lehmbaues zum Fachwerk. Man stückelte die Firste

[1] Dehio und Bezold, Die christliche Baukunst des Abendlandes, 7, 22/5, 28/2, 89/6, 149/1, 201/9.

aneinander, mußte naturgemäß die Enden des Firstes stützen. Der heute noch geltende[1] Unterschied von Voll- und Leergesparre hat hier seine Wurzel. Es liegt nahe, daß bei den Denkmälern, bei denen die Mittelsäule den First trug, zunächst diese vervielfacht wurde und dann unter jeden Firstbalken eine gestellt wurde. Das Ergebnis dieser Entwicklung ist eine uns sehr wohl bekannte, bisher noch nie völlig geklärte Erscheinung der deutschen Baukunst, die Zweischiffigkeit, im Kaiserhaus zu Goslar 1047 zuerst nachzuweisen, über welche ein Aufsatz von Ginhart in der Zeitschrift »Belvedere« weiteres beibringen wird. An die Stelle der Firstsäule trat die auf dem Ankerbalken ruhende Hängesäule, womit der Wechsel von Voll- und Leergesparre in den Dachbau eingeführt war. Noch eine zweite, schon oft besprochene Erscheinung in der deutschen Baukunst läßt sich zwanglos aus der Übertragung des mehrfirstigen Sparrendaches auf den Basilikenbau erklären.

In der spätrömischen Basilika entsprach jedem Binder und Ankerbalken im Dach eine Säule und der darüber stehende Mauerteil oben. Waren nun diese Binderpaare gleich, so waren natürlich auch die Säulen alle gleich. In dem Augenblick aber, wo man das mehrfirstige Sparrendach auf die Basilika aufsetzte, mußten die Vollgesparre unter den einzelnen Firstenden stärker unterstützt werden als die Leergesparre.

Genügten bei der großen Ängstlichkeit der erst tastend vorgehenden Germanen für letztere gegenüber dem Steinbau die überkommenen Säulen, so mußten die Vollgesparre besonders gestützt werden; es kam zum Stützenwechsel, zuerst in Gernrode nach 960 nachweisbar[2]. Dafür spricht, daß sich die Entfernungen, in denen Stützenwechsel eintritt, in Sachsen zwischen 5 und 11 m belaufen (moderner Abstand der Vollgespärre höchstens 5 m). Man sieht diesen Zusammenhang gut an der Kirche von Vignory[3].

Daraus gewinnen wir noch eine weitere Tatsache, die Übertragung des Sparrendaches auf die Basilika scheint nicht am Rhein, sondern erst nach 900 in Sachsen stattgefunden zu haben, wo keinerlei römische Reste und Bauüberlieferungen einwirken konnten und Germanentum und Christentum sich neu verknüpften. Die Auswirkungen des alten Firstdaches allein erklären den Übergang vom gleichsäuligen Bau zum Gliederbau; sie erklären vielleicht auch den Übergang zum Strebesystem. In den Stabkirchen fehlen Ankerbalken, sie fehlen auch in den späteren englischen Dachwerken meistens; der Druck dieser von Ostendorf als schiebende Dachwerke bezeichneten Aufbauten verlangt die Verstärkung der Hochschiffmauern (vgl. Ostendorf, S. 102/103), später deren Ersatz durch Strebepfeiler (ebenda, S. 195ff.). Das Fehlen eines Namens für den Anker-

1 H. Daub, Hochbaukunde, II, 30, Kap. II, § 1, VIII. 2 Dehio und Bezold, Die christliche Baukunst des Abendlandes, I, S. 199. 3 Nach Daub, vgl. Dehio, 7, 86/5, vgl. Ostendorf, S. 102, der nicht ganz folgerichtig bleibt.

balken im germanischen Sprachschatz spricht gegen Ostendorfs Ansicht, der das schiebende Dach für jünger hält (S. 104).

7. GEGENSEITIGE ENTLEHNUNGEN UND BEZIEHUNGEN

Nach den Quellen kann es nur umgekehrt sein und die Entwicklung vom Rafterdach zum Sparrendach verlangt denselben Schluß. Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst ist stärker von der Entwicklung der Zimmermannskunst, vom Werden des Dachstuhles abhängig, als man bisher je ahnte. Wenn die Übertragung vom Holzbau in den Steinbau in Frage gezogen wird, ist klarzustellen, ob die Halle und Stabkirche oder die Basilika dem hochmittelalterlichen Bautyp näherstand. Die bisherige Forschung ging meist von Grundriß und den Hauptteilen des Aufrisses aus und sagte: der Grundriß mit den drei Schiffen und der Apsis entstammt der Spätantike, die Säulen, die Bogen, die Überhöhung des Mittelschiffes, die Fensterreihen sind in den Basiliken des Mittelmeerkreises schon gegeben. Die Mehrzahl der hier einschlagenden Fragen behandelt Wimmer. Die Frage, die hier hereinzuziehen ist, ist die: War von der spätrömischen Basilika ein Weg zum Gewölbe möglich oder ist dieser Weg erst vom Sparrendach aus denkbar?

Rein nach der formalen Seite ist die Basilika — so zeigte die Wesensuntersuchung — immer noch der römische Raumkörper, nur daß die Oberfläche dieses Körpers überall durchbrochen wird und Wege in ähnliche Nebenraumkörper (Seitenschiff, Dachraum, Apsis, Querschiff) offen läßt. Die Raumlösungen der romanischen Zeit sind außerordentlich vielgestaltig gegenüber diesem in die Länge und Weite gestreckten Raumkörper.

Zunächst sind sie fast alle bedeutend höher als die alten Basiliken.

Das Verhältnis von Höhe und Breite, sehr grob ausgedrückt, ist in Ravenna S. Appolinare in Classe, in Rom S. Lorenzo fuori le mura etwa 2 : 3, in S. Appolinare nuovo in Ravenna, in Rom in S. Paolo fuori le mura, S. Maria maggiore, S. Pietro in vincoli etwa 3 : 4, nur im Dom von Parenzo und S. Agnese fuori le mura etwa 1 : 2; in den deutschen holzgedeckten Basiliken im 11. und 12. Jahrhundert entweder 1 : 2 (Limburg an der Hardt, Hildesheim, St. Godehard, Ilbenstadt, Hammersleben, Paulinzella, Alpirsbach, Hirsau, St. Aurelius, Gurk) oder 2 : 3 (Regensburg, St. Emmeran in Obermünster, Konstanz Dom, Moosburg in Bayern), wobei auffällt, daß sich gerade in süddeutschen Kirchen ein der Spätantike näherstehendes Verhältnis erhält wie in den norddeutschen. Das ist jedoch so unregelmäßig, daß St. Jakob in Regensburg auch das norddeutsche Verhältnis hat. In Michelstadt (821) sind Höhe und Breite gleich, in Gernrode verhalten sie sich wie 3 : 5. Die im 12. Jahrhundert neu entstehenden italienischen flachgedeckten Basiliken übernehmen das nordische Verhältnis (Lucca, S. Michele, Viterbo Dom, Pistoja, S. Andrea,

Toscanello, S. Pietro, Verona S. Zeno, Modena Dom, Como S. Abondio). Diese Beispiele[1] zeigen deutlich, daß ein Höherstreben seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts sich ganz entschieden geltend macht.

Die grundlegende Frage ist aber nicht die Frage der Maße, obwohl ein Höhenstreben formal den Gewölbebau fördern mußte, sondern die, ob aus dem Pfettendach der Basilika überhaupt ein Übergang zu einem hölzernen Gewölbe möglich war. Ein solcher Übergang würde als Vorstufe eine Verschalung in Trapezform, aus drei Achteckseiten, fordern.

Wie sie sich in den englischen Domen von Ely und Peterborough allem Anschein nach spätestens seit dem 13. Jahrhundert erhalten haben[2]. Ich glaube annehmen zu können, daß sie das ursprüngliche Bild, wenigstens im Kern behauptet haben, da sie sich so sehr von allen spätgotischen englischen Kirchendecken unterscheiden und Peterborough 1238 die endgültige Weihe erhielt[3], auch keine Brände gemeldet werden.

Nun ist eine solche Trapezdecke in einer Basilika mit dem Pfettendach deshalb unmöglich, weil der große Grundbalken und die Riegel wohl eine flache Decke zulassen, die ja als Kassettendecke in der Renaissance oft genug auftritt, aber für eine Trapezdecke ist bei einer Dachneigung von 30° gar kein Platz. Ganz anders ist die Sache beim Rafterdach der Stabkirche. Der »vagl«, der Hahnbalken, der etwa in halber Höhe die beiden Rafter auseinanderhält, bot die obere Querlinie, die beiden Rafter unten die Schrägseiten des Trapezes. Und um die These schlußfähig zu machen, bringt Viollet-le-Duc einen Rafterdachstuhl genau wie in den Stabkirchen, die er kaum kannte[4], von dem er sagt, er fände sich im Dom von Autun und in den Kirchen von Beaune und Saulieu, also vielleicht sogar aus dem 12. Jahrhundert. Einen auf dem gleichen Grundsatz beruhenden englischen aus der Abtei Malvern (Worcester) aus dem 14. Jahrhundert, wie auch die Einzelformen zeigen, bietet er ebenfalls[5]. Diese Ausführungen, die rein technisch und gestaltlich begründet sind, lassen sich ebenso von der Form her stützen. Die klare Bildung von miteinander verbundenen Raumkörpern in der altchristlichen Basilika steht dem nach oben strebenden, nicht scharfen Abschluß durch ein Gewölbe und gar ein Kreuzgewölbe formal viel ferner, als das Rafter- oder Sparrendach mit seinem unklaren Dämmerlicht.

Ein ausgezeichnetes Beispiel eines solchen eckigen Holzgewölbes, das allerdings nur als Analogie gebracht werden kann, da erst etwa 1487 bis 1504 entstanden, das noch dazu an einem etwas verwickelten Rafterdachstuhl hängt, bietet die Müslikapelle bei Flüeli-Ranft

1 Die Beispiele sind nach den Tafeln bei Dehio ungefähr berechnet; Gewölbe oder Dachstuhl sind hiebei stets unberücksichtigt geblieben. 2 Francis Bond, The Cathedrals of England and Wales, London 1912, 2. Auflage, S. 96 ff. und 258 ff. 3 Francis Bond, S. 267. 4 Viollet-le-Duc, Dictionnaire usw., Bd. 3, S. 8, Fig. 6, beim Artikel »charpente«. 5 Ebenda, S. 39, Fig. 30, weitere Beispiele bei Ostendorf, Abb. 28, 32a, 42, 43, 108, 162ab, 162ca, 175, 177, 182a ff.

im Kanton Unterwalden in der Schweiz. Man sieht hier, wo ältere Beispiele aus klimatischen Gründen sich nicht erhalten konnten, ein Fortleben der analogen Überlieferungen wie in England[1].

Daß eine ganze Reihe von Nebendingen im romanischen Steinbau ihre Wurzel in Einzelheiten des Holzbaues geben dürfte, ist oft genug behauptet worden.

Am längsten erkannt ist wohl der Zusammenhang des Triforiums, das zuerst in normannischen und nordfranzösischen Kirchen[2] auftritt, mit der zwecklos gewordenen und daher in die Höhe geschobenen Bühne der Halle, wie sie sich schon in den Stabkirchen findet[3], was schon Strzygowski feststellt. Ebenso festgestellt ist dann der Zusammenhang des durchgehenden, vom Boden bis zur Decke reichenden Pfeilers mit den Masten der Halle und der Stabkirche[4]. Man darf freilich nicht übersehen, daß die Emporen, die den Triforien nahestehen, ebensoviele zweckliche und gestaltliche Gründe anderer Art haben können und lange vor jedem germanischen Einfluß da waren. Die Bühne der germanischen Halle wirkt also nur mit dazu, diese Oberstockwerke allgemein zu machen.

In etwas erweiterter Form kann überhaupt der Grundgedanke, einen Bau aus einem Netz von Stützen und Bogen zu errichten, nur vom germanischen Holzbau, nie aber von der mit Wänden und Raumkörpern rechnenden Spätantike kommen. Es ist in diesem Falle gleichgültig, ob man an Fachwerk oder an Mastenbau denkt; der bauliche Grundgedanke, ein Netz von Stützen, sei es mit Lehm oder Ziegeln oder Holz zu füllen, ist bereits in dem vorchristlichen, urgermanischen Lehmbau da. Das eine kann freilich nicht genug unterstrichen werden: die Anwendung dieses Gedankens, die Vitztum schon in Aachen gegeben sieht[4], hat lange, mehrere Jahrhunderte nötige Übung gebraucht, bis sie zu einer vollen künstlerischen Einheit geworden ist. Und es ist selbstverständlich, daß in diese Idee eine Unmenge ihr ursprünglich völlig Fremdes verarbeitet werden mußte, wobei die Idee selbst abgewandelt wurde.

Genau so wie der Kreuzfahrer Bohemund von Tarent oder die sizilischen Normannenkönige einer anderen Kulturschicht beizuzählen sind als die Seekönige aus dem Stamme des Ragnar Lodbrok, die im 9. Jahrhundert sich in Irland festsetzen, obgleich beide Normannen sind.

Es sollen nun noch einige andere solche Beziehungen angedeutet werden. Der Gedanke, etliche Fenster zu kuppeln und zu einer Einheit zu verbinden, ist in der Hagia Sophia wie in San Vitale bereits am Ende der spätantiken Kunst verwirklicht

1 J. R. Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Die Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens von Robert Dürrer, S. 299, Fig. 150, danach Abb. 15. 2 Dehio, 7, 86, 87. 3 Vgl. dazu auch Vitzthum, Handbuch für Kunstwissenschaft, Malerei und Plastik des Mittelalters, 1. Bd. 4 Dietrichson-Munthe, S. 7 und 8.

worden und an den — allerdings meist undatierten — Glockentürmen von Rom und Ravenna eifrig wiederholt worden[1]. In Aachen könnte man ihn aus San Vitale ableiten. Daß lange Fensterreihen in romanischer Zeit in dieser Weise verbunden sind, kann also gestaltlich ohneweiters aus den altchristlichen Vorläufern hergeleitet werden. Dennoch bemerkt man Unterschiede: die Säulen werden kürzer, die zusammenhaltenden Überbogen fallen häufig weg, doppelte und mehrfache Fenster können als ein Lieblingsmotiv der romanischen Baukunst gelten, auch in Bauten mit weltlichen Zwecken. Nun ist es gerade im Fachwerkbau naheliegend, Fenster entstehen zu lassen — was ja erst unter Einfluß der altchristlichen Kunst üblich wurde — indem man zwischen zwei Querbalken den Lehm ausläßt und die breite Öffnung durch eine Reihe von Brettern unterteilt. Das älteste bekannte deutsche Fachwerkhaus aus Marburg um 1320 kennt bereits diese Einrichtung[2]. An den alten Fachwerkhäusern der Schweiz führt diese Fensterreihe, die die Stube, den Hauptraum anzeigt, den Namen »Wagen«. Wenn auch in diesem Fall ein strenger Beweis nicht geführt werden kann, weil Belege für ein Vorkommen dieses Motivs vor der romanischen Zeit mangels erhaltener Holzbauten nicht zu finden sind, so wäre doch die Vermutung, die Aufnahme des Doppelfensters in die deutsche Kunst sei durch die Eignung dieser Einrichtung fürs Fachwerk unterstützt worden, keine ganz ungereimte.

Aber alle diese einzelnen Parallelen bedeuten schließlich nichts irgendwie Entscheidendes, nur der schon beschriebene, nur ganz allgemeine Baugedanke mit Stützen statt Wänden konnte auf die abendländische Kunst entscheidend einwirken. Auch die formalen Beziehungen, die Gewölbe und First- oder Sparrendach miteinander verbinden, sind noch zu schwach, um den Schluß zu rechtfertigen: der Wölbungsbau sei durch den »Einfluß« der germanischen Baukunst auf die Basilika entstanden. Nicht bloß die trapezförmige Holztonne ähnelt der Steintonne; denkt man an die schon erwähnte Halle von Malvern mit dem Rafterdach aus dem 14. Jahrhundert, so teilen die schweren, bereits gotisch umgebildeten Balkengruppen den Raum in eine Reihe von einzelnen Abschnitten. Diese Teilung mußte überall entstehen, wo die doppelten Rafter übereinanderstanden; sie ist ja in gewissem Sinn in jeder Stabkirche da. Jedoch fehlt in den hochstrebenden Räumen der Mastenkirchen dieser Eindruck, den man in Malvern infolge des niedrigen Fachwerkbaues erhält, der Eindruck, daß der Raum aus hintereinanderliegenden Gliedern besteht; vielleicht haben Eindrücke dieser Art die Umbildung begünstigt, die die Fünfkuppelkirchen in Frankreich

[1] Dehio, 7, 24 u. 25. [2] Cuno u. Schäfer, Deutsche Holzarchitektur, 750, Berlin 1883, vgl. Abb. 4.

im 12. Jahrhundert fanden. Diese Aneinanderreihungen von Kuppeln, wie in Angoulême oder Fontevrault bewirken genau so den Eindruck des »addierten Raumes«, um mit Frankl zu sprechen[1]. Aber wieder ist es bloß eine Formverwandtschaft, die nur zeigt, daß der Holzbau und die romanischen Steinbauten einander nahestehen.

Daß die Idee des Joches im Stützenbau mit Voll- und Leergesparre wurzelt, hat ja Strzygowski bereits dargetan; es handelt sich hier bloß darum, diese Tatsache etwas zu unterstreichen. Wenn wir von dem ausgehen, was über Stützenwechsel und Trapeztonne gesagt wurde, so mußte eine solche Trapeztonne mehr oder weniger den Eindruck einer Tonne mit Gurtbogen machen, sobald man Rafter oder Sparren sehen konnte. Tatsächlich gibt es Gurtbogentonnen aus Holz aus der Zeit von etwa 1360, zum Beispiel im Kölner Hansasaal[2] oder im Nürnberger Rathaussaal, während Holztonnen seit etwa 1200 erhalten sind. (Ostendorf, S. 142.) Die Stickerei an der Tapete von Bayeux, die die Halle Wilhelm des Eroberers (also 1066) darstellt[3], gestattet zu behaupten, es seien vor dem Steintonnenbau des 12. Jahrhunderts Holztonnen vorhanden gewesen. Es scheint also hier eine formale Verwandtschaft zwischen Holzbau und Gewölbebau wirklich beweisbar zu sein. Daß Tonnengewölbe längst vorher, nicht nur in der Antike, sondern auch im christlichen Spanien da waren, also die Technik entlehnt sein kann, scheint fast überflüssig zu bemerken.

Jeder Versuch, das Kreuzrippengewölbe aus den Holzbauten germanischer Herkunft abzuleiten, scheitert an dem Mangel irgend einer ähnlichen Gestalt, sei es im Mastenbau oder Fachwerkbau, scheitert auch an allen formalen Eigenschaften des Hallenbaues, die nirgends eine solche Gliederung im Joche, die wieder durch Diagonalrippen zur Einheit verknüpft sind, kennen. Die Hintereinanderreihung von Dachräumen kann ein Anhaltspunkt sein, ein anderer kann in der Überwölbung solcher Dachräume mit Kuppeln gesucht werden, immer aber fehlt das letzte, die Rippe.

Der Gedanke des Bauens auf Stützen, nicht auf Wände, dieser Grundgedanke des germanischen Holzbaues, hat ja die Rippe erst zu dem gemacht, was sie in der Gotik war. Aber wie kam dieser Gedanke zur Gestalt der Diagonalrippe? Auch die Verstrebungen, die man in den späteren, gotischen Kirchendächern bei jedem Vollgesparre findet, genügen nicht. Selbst wenn man annehmen wollte, die in spätgotischer Zeit in England für solche Verspreizung übliche Spitzbogenform (auch schon in Malvern) sei schon längst vorher dagewesen, was

1 P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Teubner 1914, S. 45. 2 Blaue Bücher, Innenräume deutscher Vergangenheit, 1924, Titelbild, S. 27 und 51. 3 Stefani, Der älteste deutsche Wohnbau, I, 436 bis 438, Fig. 194 und 196 nach Jubinal T. I, X und XVI.

durch die Verriegelungen, die sich in Nachbildung von Fachwerkbauten sowohl an der Torhalle von Lorsch als an der angelsächsischen Kirche von Barton nahegelegt wird, habe die Bildung von Quertonnen auf diese Bogen hin empfohlen, wie sie gerade im ältesten Rippengewölbe in Caen (St. Etienne) da sind[1], selbst diese Annahme würde die Kreuzgewölbe nicht erklären können.

Ich glaube wohl sagen zu können, das Kreuzrippengewölbe bleibt ein Rätsel und dürfte zwar manche formale Parallelen im Holzbau gehabt haben, aber doch von anderswoher, sei es durch eigene Erfindung oder durch Nachahmung römischer Reste oder fremden Einfluß in die Baukunst des Hochmittelalters eingedrungen sein, worüber der Aufsatz von Glück zu vergleichen ist.

Eher scheint der Gedanke der Verstrebung germanische Wurzeln zu haben; aber auch hier muß der freie Strebebogen hinzutreten, mußten technische Kenntnisse gewonnen werden, ehe ein großer Meister den großen Wurf tun konnte, diesem germanischen Baugedanken Wirklichkeit zu geben.

Hingegen sind andere Beziehungen des Holzbaues zur Gotik mit größerer Sicherheit darzutun, nämlich an den Turmdächern.

Viollet-le-Duc bringt Plan und Aufriß des Unterbaues des noch um 1800 vorhanden gewesenen Dachreiters von Notre-Dame in Paris, angeblich aus dem 12. Jahrhundert, der durchaus ein Ständerbau war, wie noch die norwegischen Klockstapel heute. Nun werden hölzerne Dachreiter in karolingischer Zeit mehrfach erwähnt, auch beschrieben, worauf Wimmer ausführlich eingeht. Es sei hier wiederholt, daß sich St. Wandrille (Fontanellä) einer befand, auf den eine 35 Fuß (10 bis 11 m) hohe vierseitige Pyramide aus Holz (ligno tornatili) aufgesetzt wurde[2]. Von einem andern in St. Bertin heißt es, er wäre ebenso hoch gewesen als die Kirche selbst, auf die er dann aufgesetzt wurde[3]. Und sogar — freilich nur sehr beiläufige — Abbildungen dürften in den überhohen und überschlanken Bauten, die ebenso in den Fresken von Reichenau wie in verschiedenen Elfenbeinen auftauchen, zu sehen sein, vielleicht als Fortbildungen der in Wimmers Aufsatz behandelten »testudines« des St. Gallener Planes gelten, die wieder die Parallelen zu den Oberbauten der Stabkirchen Norwegens bilden.

Am Turmhelm eines gotischen Steinturmes, entweder St. Stephan in Wien oder Freiburg im Breisgau, ist die Übereinstimmung der schräg zusammenneigenden profilierten Stäbe mit den Masten des allerdings anders verkleideten Klockstapels schlagend. Es sind einfach Übertragungen hölzerner Turmhelmkonstruktionen in Stein, die auf das Rafterdach zurückgehen (vgl. Ostendorfs erste Konstruktionsart, S. 199—205). Die karolingischen Türme machen einen wesentlich andern Eindruck; mehrere kubische Stockwerke stehen übereinander, jedes gegen das vorhergehende etwas zurücktretend, kleine Zwischendächer, niedrige Kuppel oben

[1] Gall, Niederrheinische u. normannische Architektur, S. 24 bis 64. [2] Schlosser in Quellenschriften zur Kunstgesch. und Kunsttechnik, N. F., 4. Bd., 1896, S. 290, Nr. 870. [3] Ebenda, S. 198, Nr. 619.

zeigen deutlich, daß Ständerbauten hier nicht gemeint sein können. Erinnert man sich dann, daß keltisch *keliknon = Turm im Gotischen als Bezeichnung des Stockwerkes dient, so wird man die Frage aufwerfen, ob diese karolingischen Stockwerkbauten nicht dem *keliknon entsprechen. Auch das süddeutsche Kehlbalkendachwerk (Maulbronn und Konstanz) würde mehr in diesen Zusammenhang als zum Rafterdach passen. Entscheiden läßt sich naturgemäß vorläufig nichts.

Zusammenfassend läßt sich also sagen: der Hallenbau hat auf den abendländischen Kirchenbau eingewirkt: einmal ist der Baugedanke des Gliederbaues, die durchgehenden Pfeiler, das Triforium, die Dachreiter germanisch; dann hat das Rafter- wie das Sparrendach formal nähere Verwandtschaft zum Gewölbebau als das romanische Pfettendach; anderes ist durch die Verwendung des First- oder Sparrendaches auf basilikalem Unterbau herbeigeführt worden, wie Zweischiffigkeit und Stützenwechsel. Die Tonne mit Gurtbogen, der Bogen über zwei Säulen wie die Verstrebungen mit Strebepfeilern haben Parallelen im Holzbau gehabt.

Fremd und nicht aus dem germanischen Holzbau erklärbar sind der freistehende Turm, die Kuppel, die Gewölberippe und die gekuppelten Fenster, wenngleich auch bei den letzteren Vorstufen und Anklänge im Holzbau anzunehmen sind. Die Grundlage für die Beeinflussung des Kirchenbaues durch den Hallenbau ist in einer gewissen von vornherein vorhandenen Verwandtschaft beider zu suchen. Sonst hätte wohl der christlich gewordene Germane einen neuen Bautypus im abendländischen Christentum verbreitet, wie es im Osten durch die Einführung des Kuppelbaues geschah. Hallenbau und Basilika waren zu verwandt, ihre Verschmelzung lag zu nahe.

8. DIE FORTENTWICKLUNG DES HOLZBAUES IN ENGLAND, DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Nun steht in der Beweiskette noch ein Glied aus. Es handelt sich darum, nachzuweisen, daß die uns erhaltenen, bis ins 14. Jahrhundert zurückgehenden Endformen des deutschen Holzbaues tatsächlich auf die früher erschlossene Entwicklung des Lehmbaues zum Gliederbau sich zurückführen lassen, daß ihre formalen Eigentümlichkeiten, soweit sie nicht im jeweiligen Zustand der europäischen Kunst ihre Quelle haben, Fortsetzungen älterer, dem Hallenbau angehörender Formeigentümlichkeiten sind.

Mit Ausnahme Bayerns, des bayrischen Südostens in den österreichischen Landen und des slawischen Nordostens sowie der Innerschweizer Gebirge sind alle erhaltenen Holzbauten Deutschlands und Englands und die wenigen nordfranzö-

sischen Beispiele, vor allem aus der Normandie, Fachwerkbauten. Im bayrischen Gebiet hat — ohne daß wir den Grund wüßten — der Blockbau in den Häusern das Übergewicht bekommen. Nur die Scheuern dieses Gebietes haben auch weiterhin den Charakter von Stabbauten aus senkrechten Latten, die auf Rahmen aufgenagelt, nicht mehr in diese verzapft werden, behalten.

Gegen eine Abstammung des deutschen Fachwerkbaues von einem Gliederbau ließen sich zunächst zwei Einwände erheben. Einmal der, daß das Fachwerkhaus mit seinen vorkragenden Geschossen keine durchgehenden tragenden Glieder besitzt, da die Stützen eines jeden Stockwerkes auf den äußersten Rand hinausgebaut sind. Dann der Einwand, daß das strenge »Bock«- oder »Joch«system des Fachwerkbaues im Mastenbau fehlt. Der letztere Einwand kann durch die früheren Ausführungen über den Unterschied von First- und Sparrendach, welch letzteres seit dem 6. Jahrhundert in Deutschland immer weitere Ausbildung erfuhr, beseitigt erscheinen. Mochte noch im 10. und 11. Jahrhundert zur Zeit des Stützenwechsels der First eine Bedeutung haben, an den erhaltenen Dachstühlen der Folgezeit, des 12. und 13. Jahrhunderts, ist er zu einem nebensächlichen Bestandteil geworden, als tragende Glieder wirken die Sparren, verbunden mit der Mittelsäule, die dagegen jetzt zur Hängesäule geworden ist, die auf einem Querbalken ruht, der nur selten die Stellung des nordischen »vagl«, meist die des antiken Ankerbalkens hat. Die Einführung der Hängesäule mag etwa seit dem 10. Jahrhundert, seit sich in Gernrode die ersten Spuren davon zeigen, daß die Basiliken Sparrendächer als Eindeckung erhielten, erfolgt sein. In Frankreich sind einige der älteren Kirchen, wie der Dom von Autun und Beaune[1] noch mit Rafterdächern, andere, wie schon bemerkt Le Mans (Notre-Dame) und Vezelay, noch mit dem alten Pfettendach eingedeckt und auch die ältesten süddeutschen Dachstühle, wie der von Maulbronn und der am Dom von Konstanz[2], zeigen ein eigenartiges, wohl bodenständiges Kehlbalkendachwerk ohne Hängesäule mit gleichen Gesparren. Im 13. Jahrhundert, wenn wir den Daten Viollets glauben dürfen[3], hat sich die auch am Dach von Notre-Dame vorhandene Gestalt mit der Gotik zusammen überall durchgesetzt. Sie tritt in Deutschland zuerst an der Marburger Elisabethkirche auf (Abb. 58)[4]. Diese Neuerung, die dem Dachstuhl nun durchaus denselben aufstrebenden Charakter gab, wie dem Bau — der Ankerbalken oberhalb des Gewölbes verlor infolge der Ein-

1 Viollet-le-Duc, Dictionnaire, S. 8, Fig. 6, beim Artikel »charpente«. 2 Durm, Handbuch der Architektur, II. Teil, Bd. IV/3, S. 156, Abb. 214 und 215. 3 Viollet-le-Duc, Dictionnaire, 5, 450 ff., beim Artikel »flèche«. 4 Bei Ostendorff.

wölbung jede raumabschließende Wirkung — hat das »Bock«- und »Joch«system, das ja schon vor dem 10. Jahrhundert dagewesen sein muß, von jeder Schlacke älterer Zeit befreit, so daß die seit dem 14. Jahrhundert erhaltenen Fachwerkbauten nur dieses in reiner Form zeigen.

Aber auch der erste Einwand ist widerlegbar. Das älteste bekannte deutsche Fachwerkhaus aus Marburg in Hessen[1] hat einen ganz strengen zweischiffigen Grundriß und auch im Aufbau gehen die Hauptmasten vom Boden bis zum Dach durch. Die Vorkragungen sind auf Nebenquerbalken und von den Hauptmasten ausgehenden Riegeln aufgebaut und tragen in jedem Stockwerk einen eigenen, jedoch viel schwächer gebildeten Eckpfeiler. Dieses Marburger Fachwerkhaus datiert Schäfer auf 1320. Häuser des 15. Jahrhunderts in Schwäbisch-Hall und Hildesheim, die er abbildet, zeigen den vollendeten Typus, wo auf starken Konsolen die Eckpfeiler des Obergeschosses ruhen. Für eine verhältnismäßig späte Einführung der Vorkragung spricht wohl am meisten die Tatsache, daß sie erst am Ende des 15. Jahrhunderts allgemeine Nachahmung im Steinbau an Burgen und Bürgerhäusern findet. Sie hat genau so wie in Deutschland, in England, Belgien und Nordfrankreich Eingang gefunden.

Dagegen haben im formalen Gesamteindruck die einzelnen Länder bald Eigenheiten ausgebildet. Das englische Fachwerkhaus hat weniger steile Dächer und wahrt möglichst streng die Teilung der Wand in lauter rechteckige Fächer ohne Schrägriegel. Ebenso sind die Vertäfelungen im Innern in der englischen Spätgotik in der gleichen Strenge gegliedert. Die Nachahmungen in Stein, die am Turm von Earls Baton und an Barton on Humber (siehe S. 117) uns das englische Fachwerk des 9. und 10. Jahrhunderts erhalten haben, zeigen den Weg, der zur spätgotischen Gestalt des englischen Fachwerkes führte: außerordentlich lange schmale rechteckige Felder werden von den Masten der einzelnen Stockwerke gebildet, nur wenig entweder unten oder oben durch Schrägriegel verspreizt. Auf lange Dauer der Mastenbauten in Flandern deutet die die flämische Baukunst so stark kennzeichnende Freude an der Betonung der durchgehenden Pfeiler an den gotischen, aber auch den späteren Profanbauten (vgl. ein Haus in Ypern).[2]

Die Gliederung deutscher Fachwerkhäuser der Gotik steht den englischen noch ziemlich nahe; daher scheinen öfter die Querlinien stärker betont als die Masten. Erst gegen 1500 wird das für unsere Vorstellung vom deutschen Fachwerkhaus bezeichnende Schrägbalkenwerk häufiger, während es sich anfangs wie in den angelsächsischen Bauten auf die Verriegelung der Pfeiler oben und unten beschränkt.

[1] Cuno und Schäfer, wie 134, T. 36. [2] Brügge und Ypern, berühmte Kunstst.

Neben diesen Fachwerkbauten treten als die wichtigsten Auswirkungen der germanischen Holzbaukunst die besonders in England erhaltenen, aber ebenso in Deutschland, Holland, Frankreich und der Schweiz erhaltenen Holzgewölbe. Anscheinend sind drei verschiedene Gestalten die Grundlage der andern.

Alle hängen mit dem System der Ober- und Unterrafter zusammen, wie sie sich in den norwegischen Stabkirchen finden. In der ersten Art ist das Gewölbe eine Verschalung des dem norwegischen »vagl« entsprechenden Querbalkens auf halber Höhe und der Enden der beiden Untersparren.

Zum Beispiel in dem bald nach 1332 errichteten Rathaussaal in Nürnberg[1]. Mit der vom Pfettendach übernommenen Firststütze und dem noch zu besprechenden, in Stockwerken errichteten Dachstuhl verbunden, wodurch die Untersparren nur zu Trägern des Querbalkens werden, findet sich ein solches Sparrensystem ohne Verschalung in dem um 1270 vollendeten Saal im Haag in Holland[2].

Die zweite, vorzüglich in Frankreich belegte Art, wo indessen auch Holzgerüste der ersten Art auftauchen, führt eine Verbindung mit den Grundsätzen des Kehlbalkendaches insofern herbei, als die Grundbalken von diesem übernommen und mit dem System der Ober- und Untersparren und des »vagl«-Querbalkens verbunden und über dem »vagl« ein Kehlbalkensystem errichtet wird; dabei tritt der Unterschied von Voll- und Leergesparre unter der Tonne hervor.

Zum Beispiel in Montargis am Ende des 13. Jahrhunderts[3]. Die zu Spitzbogen umgewandelten Untersparren treffen sich unterhalb des Querbalkens an der Hängesäule. Auch diese Dachgestalt geht in die Niederlande hinüber und findet sich in St. Peter in Leiden[4].

Die dritte Grundart des Holzgewölbes, die anscheinend immer ohne Verschalung auftritt, hat sich in England ausgebildet.

Viollet-le-Duc gibt ein anscheinend noch ins 13. Jahrhundert zurückreichendes Beispiel, das bereits alle Eigentümlichkeiten der späteren, hier besonders im 15. Jahrhundert, wo die Holzgewölbe anderswo selten werden, sehr reichen und bunten Entwicklung[5]. Der Querbalken wird allmählich beseitigt, die beiden bogenförmig gebildeten, oben am Hauptsparren angesetzten Untersparren übernehmen die Rolle des »vagl«. Eine Reihe von Sprengwerken, die am Hauptsparren weiter unten hängen und erst allmählich technische Bedeutung bekommen, indem sie in vielfacher Verknüpfung den Dienst der Untersparren übernehmen, verleihen diesen meist unverschalten, sogar in Stein nachgeahmten Sparrenreihen[6] einen außerordentlich lebhaften, reichen Umriß, so recht ein Beispiel gotischer Linienbewegung. Auch diese Art reicht auf das Festland herüber; in Gent in der

[1] Durm, Handbuch der Architektur, II. Teil, Bd. IV/2, S. 195. [2] Ebenda, S. 79. [3] Viollet-le-Duc, Dictionnaire, 8, 79. Ostendorf, Abb. 209, 212, 216, 220, 225, 228, 229. [4] Dehio, T. 502/1. [5] Vgl. Ostendorf, S. 94—131, Abb. 172—207. [6] F. Bond, The Cathedrals, S. 318, bringt ein Beispiel aus dem Dom Salisbury.

Biloque[1] scheint sie mit dem französischen System verbunden (13. Jahrhundert), in Hargnies bei Maubeuge weist Viollet[2] ein ähnliches Gewölbe nach.

Diese Holztonnengewölbe sind sogar bis nach Norditalien vorgedrungen, St. Zeno in Verona erhielt ein solches von kleeblattförmigem Querschnitt und 1376 hat Patriarch Marquard v. Randeck für den Dom von Aquileia ein gleiches errichten lassen[3], aber ihr Bau ähnelt nur äußerlich den nordischen Dachstühlen (Ostendorf, S. 156, Abb. 240—243). Diese wenigen Worte können natürlich ein so weites Gebiet nur ganz oberflächlich charakterisieren.

Noch oberflächlicher müssen die paar Andeutungen über die Entwicklungsgeschichte des Dachstuhles ausfallen, die hier gegeben werden können. Daß in Frankreich, wahrscheinlich seit 1400, eine Herübernahme der wichtigsten Errungenschaften des Pfettendaches ins Kehlbalken- und Sparrendach erfolgte, wurde schon gesagt. Die Verbindungen, die nun entstehen, sind außerordentlich vielseitig. Diejenigen, die weiterhin an der Trennung von Ober- und Untersparren festhalten, scheinen, soweit das lückenhafte Material langt, ziemlich selten zu sein.

Viollet-le-Duc bildet den unter Ludwig XI. (1461—1483) entstandenen Dachstuhl des Domes von Reims[4] ab, der die Untersparren bis zum obersten Querbalken hinaufführt, aber nicht mehr kreuzt und zum Obersparren reichen läßt.

Alle andern Dachstuhltypen zeigen das Obsiegen des Kehlbalkendachwerkes, das alle Errungenschaften des Rafterdaches ausnützt. Die vielstöckigen, hohen Dächer der deutschen und französischen Spätgotik — eines der besten Beispiele ist wohl das sechsstöckige Dach von St. Stephan in Wien — zeigen die der ja auch sonst so formreichen Spätgotik entsprechende Vielfältigkeit dieser Verwendung der Teile des keltischen Kehlbalkendaches als Bauglieder des seinem Grundgedanken nach germanischen Daches. Denn die eigentlich ausschlaggebenden Teile bleiben auch weiterhin die Sparren, die als Voll- und Leergesparre wechseln und untereinander und mit andern Mitteln nach dem germanischen Baugedanken verstrebt wurden. In dieser allerdings mehr handwerklichen als künstlerischen Auswirkung gehören die letzten Ausläufer der germanischen Baukunst noch der Gegenwart an, die ja dieselben Grundsätze des Dachbaues befolgt wie das Spätmittelalter. Auf die deutschen Saalanlagen einzugehen, ist in diesem Aufsatz deshalb unnötig, da Wimmer auf sie eingehen wird.

Der alte germanische Holzbau, dessen Blütezeit zwischen 400 und 1100 gelegen sein muß, hat also auch nach dem 11. Jahrhundert noch manche bedeutende Leistung hervorgebracht, aber, von Jahrhundert zu Jahrhundert mehr

[1] Berühmte Kunststätten, Nr. 14, Gent und Burmay, S. 64. [2] Viollet-le-Duc, 3, 46. [3] Czörnig, Görz und Gradiska, S. 257. [4] Viollet-le-Duc, 3, 19.

ins Handwerkliche versunken, hat die Barockzeit ihn endgültig aus den Städten vertrieben, bis er im 19. Jahrhundert auch am flachen Land aufgehört hat, bei Hausbauten die bevorzugte Kunstrichtung zu sein.

Die erhaltenen Fachwerkkirchen, durchaus späten Datums, sind wegen ihrer Kleinheit ebensowenig imstande, Auskunft über die alten großen Holzkirchen zu geben, wie eine gotische Landkirche die Rekonstruktion von Reims ermöglichte. Es ist daher hier nicht darauf einzugehen. (Das wird in einer eigenen Arbeit A. Bruck tun: »Das Fachwerk im Werden der deutschen Baukunst.« Der Herausgeber.)

9. ZUSAMMENFASSUNG

1. Als letzte Beispiele altgermanischer Königshallen können die Mastenkirchen Norwegens aus dem 12. und 13. Jahrhundert gelten.

2. Die Halle ist eine Steigerungsform der vorhistorischen Lehmbauten der Germanen und dürfte unmittelbar vor Beginn der Völkerwanderung, um etwa 300 n. Chr. als Typus entstanden sein.

3. Das Firstdach der Halle wurde ursprünglich, im Norden und in England regelmäßig bis ins 9. Jahrhundert, von einer Mittelsäule getragen, neben der die seitlichen Säulenreihen nur als Träger der Oberwand zu betrachten sind. Ursprünglich ein Breitraum, erhält die Halle — vielleicht mit dem Verschwinden der Mittelsäule — den Eingang auf der Schmalseite. Eine umlaufende Bühne kann als besonderes Kennzeichen der Einteilung ebenso gelten wie die allmählich bis ins 12. Jahrhundert gesteigerte Helldunkelstimmung des ganzen Raumes.

4. Noch ehe der Lehmbau völlig verschwand, wanderten die Germanen auseinander. So haben die Langobarden im 6. Jahrhundert den Übergang zum römischen Ziegelbau, die deutschen Stämme den zum Fachwerkbau und die nordischen Völker den zum Stab- und Mastenbau in dieser Zeit vollzogen; nur in Italien hat ausschließlich Ziegel-, in Skandinavien ausschließlich Mastenbau geherrscht, während in Deutschland und England Fachwerkbau und Stabbau längere Zeit nebeneinander gestanden haben müssen.

5. Der einschneidendste Fortschritt war die Erfindung des Sparrendaches, die wahrscheinlich am Rhein bei den Franken erfolgte, da die Bayern noch im 7. Jahrhundert die ältere Dachform hatten.

6. Zu unbekannter Zeit, aber wahrscheinlich vor dem 9. Jahrhundert, erfolgte im Norden, dessen kultureller Mittelpunkt damals Dänemark und Südschweden

war, die Einführung der Unterrafter, wodurch die Mittelsäule entbehrlich wurde, welche Form ebenso in England und durch die Normannen auch in Frankreich bekannt wurde. Dieselben Normannen übertragen vorher die Art des Firstdachbaues auf den Schiffbau.

7. Etwa im 9. Jahrhundert muß in Deutschland die Verlängerung des Firstbalkens und damit die Zweischiffigkeit aufgekommen sein.

8. Erst die Mission in Niederdeutschland, die Sachsen zeitweise zum lebendigsten Glied des germanischen Christentums machte, führt zur Übertragung des Sparrendaches auf die altchristliche Basilika, durch die infolge der Verlängerung des Firstbalkens und der dadurch nötigen Unterscheidung von Voll- und Leergesparre der in Niedersachsen heimische Stützenwechsel entsteht.

9. Zur gleichen Zeit erfolgt in England in den angelsächsischen Bauten die Übertragung des Fachwerkes in Stein. Etwas später folgt Deutschland. Die zuerst in Limburg an der Hardt auftretende strenge romanische Flächengliederung durch Lisenen dürfte hier ihren Ursprung oder mindestens Anstoß erhalten haben. Einzelne Vorläufer gibt es schon früher, zum Beispiel die Lorscher Torhalle des 9. Jahrhunderts.

10. Im 9. Jahrhundert treten in karolingischen Bauten die ersten Türme in Stockwerkbau auf, ohne daß ihre Entstehung ganz geklärt wäre. Beziehungen zum Rauchloch mit Dach in Skandinavien wie keltische Einflüsse (keliknon = Turm) sind anzunehmen, ihr Zusammentreffen erfolgt vor Eintritt der Gotik.

11. Um 1000 muß die Erfindung des Holzgewölbes als Verschalung des Rafterdaches fallen, wohl in die Normandie zu setzen, da bei Wilhelm dem Eroberer das erste solche Gewölbe auftaucht.

12. Gegen 1100 sind die stärksten Einflüsse des Holzbaues auf den Steinbau anzusetzen, nachdem bereits vorher eine Angleichung der Raumverhältnisse erfolgte. Die Steintonne, die vorher schon in Spanien nachweisbar ist, wird nach dem Vorbild der Holzgewölbe zur Gurtbogentonne. In der von Wilhelm dem Eroberer 1066 gestifteten und um 1100 vollendeten Kirche St.-Étienne in Caën erfolgt die erste folgerichtige Übertragung des Baugedankens des Gliederbaues auf den Steinbau. Die gleichzeitige Aufnahme des Kreuzgewölbes (woher?), das zunächst rein äußerlich mit Rippen versehen wird, deren Vorbilder unklar bleiben, wenn auch der Gedanke der Verstrebung mitgewirkt haben wird, gibt den Anstoß zur gotischen Entwicklung, die nach 40 Jahren in St.-Denis bereits zum neuen Stil führt. Gleichzeitig erfolgt die Übertragung des durch Verschmelzung keltischer und germanischer Elemente entstandenen Holzturmbaues in Stein.

13. In England vollzieht sich nach 1100 die Umbildung des Rafterdaches in das neue Holzgewölbe.
14. Gleichzeitig erfolgten in Frankreich und Süddeutschland Vermischungen der Sparrendachgestalt mit dem vielleicht keltischen Kehlbalkendach, die dann durch die Hochgotik auf dem ganzen Festland verbreitet werden.
15. In die Zeit des romanischen Stils ist die Einteilung der Fachwerkwände in gleichmäßige Rechtecke zu setzen, da sie hier allein ihre stilistische Erklärung findet. Sie ist noch in England, Deutschland und Frankreich gemeinsam aufgenommen worden. Ungefähr gleichzeitig hat sich der Grundsatz des Vorkragens durchgesetzt, der auch noch allgemeine Verbreitung findet. (Beides um 1200?)
16. Im 13. Jahrhundert hört in Norwegen der Mastenbau allmählich auf.
17. In Deutschland endet das Mastensystem um 1400 dadurch, daß die Holzpfeiler von Stockwerk zu Stockwerk auf Konsolen übereinander vorkragen. Die Spätgotik führt die starke Verspreizung durch Schrägbalken ein. Gleichzeitig erfolgen wieder starke Einflüsse auf den Steinbau. Neben der von Ginhart behandelten Zweischiffigkeit werden Tür- und Konsolenformen aus dem Holzbau übernommen und die Vorkragung nachgeahmt. Der spätgotische Fachwerkbau übernimmt noch den Zieratenschatz der deutschen Renaissance und verliert seit dem 17. Jahrhundert allmählich an künstlerischer Bedeutung, sinkt zur handwerklichen Baukunst herab. In Frankreich wird das gotische Dachwerk mit dem Pfettendach verschmolzen, in Deutschland vom Kehlbalkendachwerk aufgesaugt.
18. In England ist die Entwicklung im Spätmittelalter sehr lebhaft. Die Umbildung des Rafterdaches führt zugleich mit der Einführung des Sprengwerkes zu den verwickeltsten Formen von offenen Dachstühlen, die im Tudorstil auch in Stein nachgeahmt werden. In der elisabethinischen Epoche (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) setzt sich mit der Renaissance der Steinbau durch, der Fachwerkbau dürfte hier früher verloschen sein als in Deutschland.
19. Die Schweiz nimmt infolge des Zusammentreffens von Blockbau und Fachwerkbau ebenso eine eigene Entwicklung wie das ganze bayrisch-österreichische Gebiet, in dem Stabbau und Blockbau sich begegnen.

Die Bedeutung solcher Tatsachen liegt darin, daß man nun wohl endlich aufhören wird, die Abhängigkeit der germanischen Kultur von der römischen in jeder Einzelheit beweisen zu wollen. Eigene Bauleistungen haben immer als Zeichen hoher geistiger Selbständigkeit gegolten; ein Volk, das solche hervorbringt, ist auch selbständig auf andern Gebieten: die gegenwärtig herumspukenden Theorien, die entweder einen durchgehenden Kulturzusammenhang

(Kontinuität) oder ebenso tiefe Unterbrechungen zwischen den Kulturen zu konstruieren suchen, sind in wissenschaftliche Gewänder gehüllte Weltanschauungsthesen, einerseits der internationalen Humanität, anderseits einer Lebenstheorie auf Rassengrundlage. Wahr ist weder die eine noch die andere.

FRIEDRICH WIMMER / ZUR ENTSTEHUNG DER KREUZFÖRMIGEN BASILIKA DES ABENDLANDES

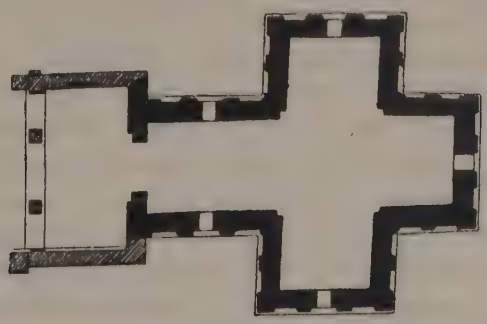
Die Erkenntnis der hohen Bedeutung der kreuzförmigen Basilika für die abendländische Baukunst des Mittelalters ist heute ausgebautes Allgemeingut der Kunstforschung. Über das Mittelalter hinaus in Renaissance und Barock die Hauptform monumentalen kirchlichen Bauens geblieben, darf die kreuzförmige Basilika vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte als der bedeutendste Baugedanke des Abendlandes bezeichnet werden.

Von den meisten Forschern des 19. Jahrhunderts gewürdigt und betont, ist die Bedeutung dieser Bauform doch von keinem vor ihm so unterstrichen worden wie von Hugo Graf[1]. In gleich hoher Einschätzung ihrer Bedeutung läßt Dehio[2] mit ihrer Entstehung die romanische und damit die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst einsetzen. Die auf die formalen Werte eingestellte Richtung der Kunstforschung hat sich sodann eingehendst mit der formalen Analyse ihrer verschiedenen Erscheinungsformen beschäftigt und versuchte, sie in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge betrachtend, zu den diese Aufeinanderfolge bestimmenden Gesetzen vorzudringen, während die geistesgeschichtliche Richtung sich bestrebte, die Verankerung solcher Form und solcher Formen in der seelischen Verfassung der sich ihrer bedienenden Menschheit aufzudecken.

Auf viel weniger fruchtbaren Boden fiel die breite Aufrollung der Frage nach der Entstehung der Kreuzbasilika (wie wir sie kurz nennen wollen), der eigentlich Grafs Abhandlungen gewidmet sind. Wie jene beiden jüngsten Richtungen der Kunstforschung mehr oder weniger prinzipiell die Ursprungsfragen zurückstellen, haben sie auch das Problem der Entstehung der Kreuzbasilika auf der Seite liegen lassen, so zwar, daß Grafs Abhandlungen, ausführlich besprochen nur von Dehio[3] und Effmann[4], nicht nur die erste, sondern auch die letzte eingehendere Behandlung der Frage darstellen. Und doch handelt es sich um eines der wichtigsten Probleme der abendländischen Kunst, das in den weitverzweigten, höchst ungeklärten Fragenkomplex über die Grundlagen und Anfänge dieses Kunstkreises gehört. Es fragt sich, ob die Forschung bereits tatsächlich alle Möglichkeiten berücksichtigt und alles in Betracht kommende Material herangezogen hat, um resignierten Verzicht auf die

1 Opus francigenum, Stuttgart 1878. Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika, »Repertorium für Kunstwissenschaft«, XV, 1892. Herr Professor Dehio und meine neuen Beiträge usw., ebenda, XVII, 1894. 2 Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1892. 3 Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils, »Repertorium für Kunstwissenschaft«, XVI, 1893. 4 Centula, Münster i. W. 1912.

Lösungsmöglichkeit leisten und sich auf die Analyse des einmal Vorhandenen und des zeitlichen Ablaufes seiner einzelnen Erscheinungsformen beschränken zu dürfen. Graf kommt zu dem Resultat, daß die Kreuzbasilika aus einer Zusammenlegung der beiden in der frühchristlichen Kunst vorliegenden Baugestalten, der Basilika und der Kreuz-, beziehungsweise Kreuzkuppelkirche, zustande gekommen sei. Seine Beweisführung besteht aus zwei Teilen: dem Nachweis der reinen Kreuzform in frühchristlicher Zeit und der Behandlung der Vereinigung derselben mit der Basilika. Nach einem Hinweis des frühesten Auftretens der Kreuzform im antiken Gräberbau stellt er ihre erste monumentale Ausprägung in der von Konstantin als



1. Ravenna, Grabkirche der Galla Placidia

Begräbniskirche für sich und seine Familie erbauten Apostelkirche zu Konstantinopel fest, deren Einfluß nicht auf den Osten beschränkt blieb, sondern auch auf den Westen wirksam wurde. Die erste Nachfolge im Westen fand sie in der 382 von Bischof Ambrosius erbauten Apostelkirche in Mailand, der »Basilica Nazariana«, eine weitere in der Grabeskirche der Galla Placidia von 449 (?) (Abb. 1), die den beiden mailändischen Märtyrern Nazarius und Celsus geweiht wurde (S. Nazaro e Celso). Die Einwirkung der Apostelkirche von Konstantinopel wird durch die politischen und kirchlichen Beziehungen Ravennas und Mailands zu Konstantinopel erklärt. Gleichfalls die Form des Kreuzes besaß die von Galla Placidia erbaute Basilika S. Crucis in Ravenna. An diesen vier Denkmälern stellt Graf als für seine weiteren Darstellungen wichtige, mit der Kreuzform in Beziehung stehende Momente den Begräbniszweck und die Widmung an die Apostel, beziehungsweise die mailändischen Märtyrer und das hl. Kreuz fest und betont die Stellung Konstantinopels als der Hauptstadt des Oströmischen Kaiserreiches und des Mittelpunktes des Kunst-

lebens seiner Zeit, die Stellung Mailands als der durch Jahrhunderte hindurch angesehensten Stadt der abendländischen Kirche und Ravennas als der Stadt Galla Placidias, Odoakers und Theoderichs des Großen.

Von Mailand und Ravenna führt die von Graf gezogene Linie weiter nach Gallien. Von da an gründen sich seine Darstellungen bis zum Eintritt in karolingische Zeit fast durchaus auf Kirchenbauten, von denen wir nur durch schriftliche Überlieferung wissen. Bischof Namatius (446—462) errichtete in Clermont-Ferrand eine Kirche, die erste »in modum crucis« in Gallien. Wichtiger aber wurde nach Graf die vom König von Neustrien, Childebert I., erbaute Kirche in Paris, die von ihm zur Aufnahme seiner Grabstätte bestimmt und dem hl. Vinzentius und dem hl. Kreuz gewidmet wurde (St-Vincent, später St-Germain). Sie war, 558 vollendet, nach dem Bericht des um 900 schreibenden Gislemar kreuzförmig (»in modum crucis«); der Begräbniszweck stellt sie in eine Reihe mit den beiden Gründungen Konstantins und Galla Placidias, wozu noch kommt, daß ein Altar dem hl. Nazarius und den drei andern mailändischen Heiligen gewidmet war. Eine Nachfolge fand St-Vincent in der von Chlothar gegründeten und zur Aufnahme seines Grabes bestimmten Kirche zum hl. Medardus in Soissons, deren Kreuzförmigkeit durch die noch vorhandene Krypta nahegelegt wird. Der Pariser Kirche wurde nun nach dem Tode Childeberts von keinem Geringeren als dem hl. Germanus, Bischof von Paris, ein Kloster beigefügt und dem entspricht, daß (etwa 20 Jahre nach der Gründung) 577 unter König Chilperich eine neue Bautätigkeit verzeichnet wird; dem Wortlaut der Quelle nach handelt es sich dabei um einen Neubau, Graf nimmt aber einen Umbau an, der sich hauptsächlich auf die Umgestaltung des einschiffigen westlichen Armes zu einem basilikalen Langhaus durch Anfügung von zwei Seitenschiffen erstreckte. Damit verband sich die Kreuzform der fränkischen königlichen Gruftkirche mit dem von Monte Cassino aus propagierten benediktinischen Basilikenschema: die kreuzförmige Basilika war in die Welt gesetzt. Die hervorragende Stellung von St-Germain-dés-Prés unter den neustrischen Kirchen aber mußte die baldige Verbreitung dieser Bauform nach sich ziehen, vor allem auf dem Gebiete des klösterlichen Bauens, das seit der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, als der Benediktinerorden nach seiner Verbindung mit der Regel des hl. Kolumban seinen raschen Siegeslauf im Frankenreich antrat, großen Aufschwung nahm. Da Kolumban aus seiner irischen Heimat kaum eine neue Bauform mitbringen konnte (?), war nichts natürlicher, als daß die Klöster sich bei ihren Kirchenbauten an das Beispiel der Klosterkirche von St-Germain-dés-Prés hielten, und so läßt Graf seit der basilikalen Umgestaltung des Langhauses von St-Vincent die Quellen

die kreuzförmige Basilika meinen, wenn sie von einer Kirche die Kreuzform (»Crucis instar erecta« usw.) aussagen. Unter den von Graf aufgezählten Gründungen, zwischen denen infolge der gegenseitigen Beziehungen der Gründer (geistliche Würdenträger, Angehörige des fränkischen Königshauses) oder auch der gemeinsamen Widmungsheiligen verbindende Fäden angenommen werden, erscheinen als die wichtigsten Rébais (634), Fontanella (648), Gemeticum (655), Corbie und Cala (657). Für Rébais und Gemeticum ist der kreuzförmige Grundriß durch die Quellen belegt; Graf nimmt für alle die Form der Kreuzbasilika an. Diese hatte also schon in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts breiten Boden in Nordfrankreich gewonnen. Die frühe Karolingerzeit übernahm sie als bereits eingebürgerte Bauform speziell der Benediktiner. Die 628 gegründete Abteikirche St-Denis war zwar noch als T-förmige Basilika erbaut worden, wurde aber durch 775 abgeschlossene Arbeiten nach der Auffassung Grafs durch die Errichtung eines östlichen Chorarmes zur kreuzförmigen Basilika umgestaltet — also gerade der umgekehrte Fall von St.-Vincent. 782 wurde die Klosterkirche von Aniane in Südfrankreich unter Förderung durch Karl den Großen nach den Quellen kreuzförmig erbaut, es folgen 793 der Neubau der Richarius-Salvator-Kirche in Centula, 820 St-Filibert in Deas und um dieselbe Zeit der Grundriß von St. Gallen.

Soweit Graf. Seine Beweisführung ist bestrickend in ihrer Art. Man bewundert seine umfassende Kenntnis des in Betracht kommenden Quellenmaterials, dessen geschickte Verwertung und Auslegung, die Logik, mit der die einzelnen Auslegungen zusammengebaut werden. Das ist erster Eindruck. Ein genaueres Studium seiner Darlegungen lehrt indes, daß das, was die Quellen sagen, an sich zweifellos wichtig, in seinem Wert von Graf doch weit überschätzt wurde, ja daß sie, die so verhältnismäßig wenig Positives über das Aussehen der von ihnen gemeinten Denkmäler verlauten, zuweilen zu Aussagen gezwungen wurden, die sie bei toleranterer Behandlung gewiß nie gemacht hätten. Einwand auf Einwand erhebt sich und es handelt sich dabei keineswegs nur um Einwände im einzelnen. Es war offenbar uneingeschränkte Hochachtung vor der historischen Gelehrsamkeit Grafs, vielleicht auch das nationale Entgegenkommen seiner These, die De Lasteyrie, den Landsmann Mabillons, veranlaßt haben, Grafs Darlegungen in voller Erstreckung anzunehmen[1]. Die deutsche Kunstwissenschaft hat sich reservierter verhalten: Dehio hat gegen sie energisch Stellung genommen, einmal wegen der Ableitung der Kreuzbasilika aus der Kreuzform[2], dann aber wegen des frühen Ansatzes und der Lokalisierung ihrer Entstehung in Westfranken; Effmanns Stellungnahme

[1] L'architecture religieuse en France, Paris 1912, S. 183. [2] A. A.

ist ungefähr dieselbe wie die Dehios, aber weniger bestimmt[1]. B. Brown, der Hauptvertreter der englischen Forschung über frühmittelalterliche Kunst, verhält sich gleichfalls durchaus ablehnend[2].

Es kann hier nicht auf alle Einwände, die gegen Grafs Darstellungen gemacht werden müssen und können, eingegangen werden[3]; nur die wichtigsten seien vorgebracht. Wenn im Zusammenhange mit einem Kirchenbau in den Quellen der Ausdruck »in modum crucis« oder ähnliche gebraucht werden, so bezieht ihn Graf vor der kreuzbasilikalen Umgestaltung St-Vincents auf die reine Kreuzform, nachher auf die Kreuzbasilika selbst. Die Berechtigung zu solcher Deutung ist besonders in letzterem Fall anfechtbar, wenn auch ihre Möglichkeit anderseits nicht bestritten werden kann. Daß in keinem der beiden Fälle die T-Form gemeint sein kann, hat Graf immerhin wenigstens wahrscheinlich gemacht. Ob genauere vergleichende Quellenforschung darüber noch jemals volle Gewißheit verschaffen kann, muß sehr dahingestellt bleiben. Ein weiterer Einwand, der gemacht werden kann und muß, ist der, daß es fraglich ist, ob bei St-Vincent in Paris und St-Médard in Soissons der Begräbniszweck so stark in den Vordergrund gestellt werden darf, daß man von richtigen Begräbniskirchen sprechen und damit annehmen darf, daß dieser Zweck so ausschlaggebende Bedeutung für die Baugestalt besaß, wie Graf will. Weit schwerer fallen indes andere Einwände in die Wagschale. Man betrachte Grafs Gedankengang als Ganzes: Der antike Gräberbau — die Apostelkirche in Konstantinopel — die drei mailändischen Kreuzkirchen — St-Médard in Soissons — St-Vincent in Paris — an diese dünne, schwach besetzte Linie angehängt die ganze Entwicklung der kirchlichen Baukunst des Abendlandes, ein breiter, mächtiger Strom. Schon dieses Bild allein ist Grund genug, Grafs Annahme im Prinzip abzulehnen. Aber ein Schritt ergab den andern. Man kann ruhig davon absehen, daß die Bautätigkeit an St-Germain-dés-Prés auch anders gedeutet werden kann, als dies Graf tut; aber kann man damit sich einverstanden erklären, daß die Entstehung der Kreuzbasilika als ein Produkt des reinen Zufalls gestempelt wird? St-Vincent zuerst eine Kreuzkirche, dann Klosterkirche, weswegen man zwei Seitenschiffe dazubaut; dieses Flickwerk wird Norm für die Zukunft? Weiters: warum entsteht die Kreuzbasilika nicht in Italien, wo doch im Hinblick auf die These Grafs die Verhältnisse viel günstiger lagen, da die Basilika in breiter Schicht und die Kreuzform in Mailand immerhin in drei Vertretern da war? Sollte nicht gerade

1 A. A. Hier ausführliche Zusammenstellung der Literatur über das Problem. 2 The arts in early England, II, London 1903, S. 284 ff. 3 Für eine ganze Reihe vgl. Dehio, a. A., der freilich in der Zurückweisung der Auslegungen Grafs zuweilen zu weit gehen mag.

dort, wo in der in Frage kommenden Zeit Westen und Osten in so enge Beziehungen traten wie in Oberitalien, die Durchdringung von Basilika und reiner Kreuzform zu erwarten gewesen sein? Dies scheint Graf ganz übersehen zu haben; oder sollte er den Umstand, daß sie hier nicht zustande kam, damit erklären wollen, daß sich hier zufällig nicht derselbe Zufall wie in St-Vincent in Paris ergab?

Auch Dehios Erklärung kann nicht vollends befriedigen[1]. Er läßt die Kreuzbasilika aus der Basilika durch Hinausschiebung des Chores über das Querschiff sich entwickeln und gibt dafür als Gründe die Vermehrung der Zahl der Geistlichkeit, das Bestreben, den Altar durch seine Aufstellung in einem eigenen Raume besonders hervorzuheben, und die Rücksicht auf die in der betreffenden Zeit im Norden immer mehr in Betracht kommende Krypta an. Graf hat schon das Einspielen des ersten und dritten Grundes widerlegt und für alle drei Gründe gilt, daß sie nur als mitwirkend, nicht als entscheidend gedacht werden können. Nur architektonisch-künstlerische Voraussetzungen können dafür in Betracht gezogen werden. Das tut Dehio auch schließlich, wenn er als letzten Grund das Prinzip der Gruppierung ins Treffen führt[2], aber er fragt sich nicht, woher dieses wieder zu erklären sei und hat damit die Frage nur auf ein anderes Niveau übertragen.

Ursprungsfragen können nie einer vollkommenen Lösung zugeführt werden, man stößt in ihrer Verfolgung letztens immer wieder auf ein dunkles Etwas, das in gleichem Maße intellektueller Durchdringung und noch mehr einer ganz befriedigenden Formulierung sich entzieht, so gewiß es auch anderseits in seiner tatsächlichen, höchst wirksamen Existenz erscheint. Dies schließt immerhin nicht aus, daß wir ihm durch Heranziehung aller in Betracht kommenden Faktoren entwicklungsgeschichtlich näher zu kommen vermögen. Wir meinen auch der Lösung des Problems der Kreuzbasilika näher, als dies bisher geschehen ist, kommen zu können, wenn wir zu diesem Zweck einige bisher noch unberücksichtigte Faktoren zur Diskussion stellen. Dehio, der die Kreuzbasilika in Ostfranken entstanden sein läßt, stützt seine Annahme damit, daß in früher Zeit diese Bauform dort am stärksten vertreten war; für ihr frühes, durch Denkmäler nicht mehr belegbares Auftreten in Burgund führt er mit Bezold[3] als Beweis ihren häufigen Gebrauch bei den altkluniazensischen Kirchen heran. In beiden Fällen wird auf die frühere Existenz einer Bauform aus ihrer späteren großen Verbreitung am gleichen Platze geschlossen. Solche Schlußmethode steht in starkem Gegensatze zur linear aufreihenden historischen Methode. Bei Dehio tritt sie nur selten und verschleiert entgegen; in unseren Darlegungen wird sie mehrmals eine größere Rolle spielen.

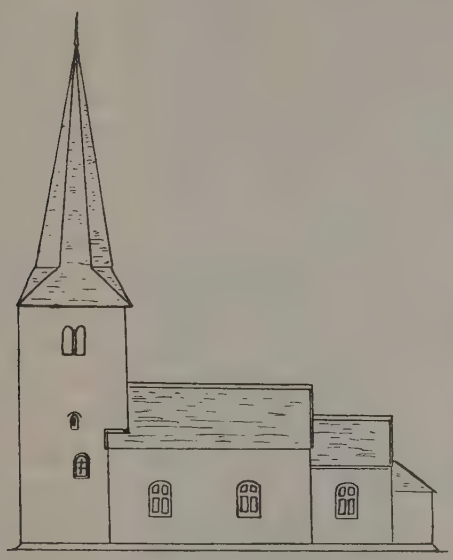
1 Die kirchl. Baukunst d. Abendl., II, S. 157 ff. 2 A. A., II, S. 159 ff. 3 Im »Rep. f. Kw.«, XVI, 1893, S. 227.

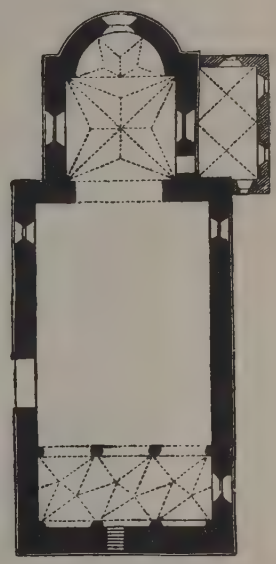
1. CHORRAUM — GOTTESHAUS

Grafs Ausgangspunkt bei der Behandlung des Ursprungsproblems der Kreuzbasilika war, daß er sich fragte, bei welcher andern Bauform das charakteristische Merkmal der Kreuzbasilika, der hinausgeschobene Chor, sonst noch vorkam. Er hat aber diese Frage nur in bezug auf die Großarchitektur gestellt, dabei ohne Bedenken dem Prinzipe folgend, daß die entstehende Großarchitektur des sich bildenden neuen Kunstkreises lediglich an die eines alten, wobei im Falle des Abendlandes die Antike und Byzanz in Betracht kämen, anknüpfen mußte. Die Kleinarchitektur[1] wurde dabei von vornherein ganz außer acht gelassen. Nicht nur Graf, auch die meisten andern Forscher, die die Anfänge der abendländischen Kunst behandelten, haben nicht genügend in Betracht gezogen, daß im christlichen Norden etwa 400 Jahre hindurch, das ist so lange wie seit der Renaissance bis in unsere Tage, die kirchliche Baukunst sich aus naheliegenden Gründen sehr kleiner Dimensionen und im wesentlichen des einheimischen Holzbaues bedient hat. In dieser langen Zeit konnten innerhalb solcher Kleinarchitektur Baugewohnheiten geherrscht und sich gebildet haben, die erklärlich machen, warum dann das seit dem 8. Jahrhundert weitere Kreise ziehende monumentale Bauen sich anders gestaltete, als wir es vor allem vom frühchristlichen Italien her kennen. Allgemein gilt heute die für die Folgezeit so bedeutsame Änderung der T-förmigen zur kreuzförmigen Basilika als Tat des diesseits der Alpen gelegenen Teiles des Abendlandes und das 6., 7. und 8. Jahrhundert als die Zeit des Sichsuchens und -findens dieses Kreises. Wo hätte man füglich die Voraussetzungen zu diesem ersten großen Einsatz zunächst zu suchen? Bei den wenigen kirchlichen Großbauten, die unter unmittelbarem Einfluß der südlichen Kirche entstanden, oder bei der großen Masse der überall entstehenden kleinen Kirchenbauten, wo jene Norm weniger stark wirken konnte und einheimischen Voraussetzungen mehr Auswirkungsmöglichkeit gegeben war? Dehio betont zwar einmal, daß die T-förmige Basilika diesseits der Alpen in vorkarolingischer Zeit die damals gebräuchliche, dabei aber keineswegs häufige Form darstellte[2], aber er zieht nicht die letzten Konsequenzen daraus[3].

1 Wir verwenden die Bezeichnungen »Groß-«, beziehungsweise »Monumentalarchitektur« und »Kleinarchitektur« keineswegs im Sinne eines Qualitätsunterschiedes, was immer wieder mit Unrecht geschieht. 2 »Rep. f. Kw.«, XVI, 1893, S. 228. 3 Wie G. Weise in seinen f. d. merowing. und karoling. Baukunst sonst sehr aufschlußreichen Arbeiten (Untersuchungen zur Geschichte der Architektur und Plastik des früheren Mittelalters, Berlin 1916 — Studien zur Entwicklungsgeschichte des abendländischen Basilikengrundrisses in den frühesten Jahrhunderten des Mittelalters, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, 1919, 21. Abhandlung) zu der Auffassung gelangen kann, daß die Querschiffbasilika erst in der Zeit Karls d. Gr. über die Alpen gedrungen ist, ist uns gleich unklar wie E. Weigand, der die zweite Arbeit in der »Byzant. Zeitschrift«, Bd. XXIV, 1924, S. 476, besprach.

Erweitert man also die Frage und wirft einen Blick auf die mittelalterliche kirchliche Kleinarchitektur, findet man, daß in den Gebieten des heutigen Frankreichs[1], Deutschlands[2], Österreichs[3], Böhmens[4], Englands[5], Skandinaviens[6] und Dänemarks[7] vom 12. Jahrhundert an die große Schichte der kleinen Kirchen aus einem rechteckigen einschiffigen Langhaus und einem besonderen, meist quadratischen Chorraum besteht, der schmäler und niedriger als das Schiff und entweder mit einer Apsis versehen oder gerade geschlossen ist (Abb. 2, 3). Aus romanischer Zeit haben





2. Skälfvum, Schweden 3. Gurk, die alte Pfarrkirche

sich verhältnismäßig am meisten solcher Kirchen in Skandinavien, Dänemark, England und Norddeutschland erhalten. Der Typus stellt sich als eine Auswirkung desselben Gruppierungsprinzips dar, das auch die Kreuzbasilika bestimmt; schon ausführlich genug analysiert[8], braucht es hier nicht weiter charakterisiert werden.

1 Enlart C., Manuel d'archéologie française, II, Paris 1902, S. 223. 2 Die staatl. Inventare Deutschlands. 3 Österreich. Kunsttopographie. 4 Grueber Bernhard, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, Wien 1871. 5 Brown Baldwin, a. A. 6 Die schwedische Kunsttopographie »Sveriges kyrkor» und Wimmer Friedr.: Die frühe christl. Steinbaukunst in Schweden (druckfertig); Fett Harry, Norges kirker i Middelalderen, Kristiania 1909. 7 Mackeprang M., Vore Landsbykirker, Kjöbnhavn 1921. 8 So u. a. von Dehio, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes, Bd. I; Schmarsow A., Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, Leipzig-Berlin 1915, und Franckl P., Die Baukunst des Mittelalters im »Handbuch der Kunstwissenschaft«, Berlin-Neubabelsberg 1918 ff.

In unserem Typus haben wir die einfachste Form vor uns, in der es entgegentritt: ein großer Hauptakzent, das längsorientierte Schiff, und ein Nebenakzent, der Chor, beide in sich selbständige Werte, zu einer räumlichen und plastischen Gruppe zusammengebunden; die Eigenwertigkeit der beiden Teile speziell in romanischer Zeit noch dadurch besonders betont, daß sie gegeneinander durch zwei bogenverbundene Wandvorsprünge, beziehungsweise Pilaster abgezeichnet erscheinen. Ausgenommen A. Haupt[1] und F. Seesselberg[2], die in dieser einfachen Bauform eine spezifisch germanische sehen wollten, erklärt man sich den besonderen Chorraum bei solchen kleinen Kirchen aus einer Einwirkung der kreuzförmigen Basilika auf die Kleinarchitektur. Die Frage, ob es sich dabei nicht etwa um eine Baugewohnheit handelt, die unabhängig von der Kreuzbasilika und früher als diese auf dem Gebiete der Kleinarchitektur sich entwickelte und von da aus ins monumentale Bauen übernommen wurde, hat man sich noch nicht gestellt. Und doch läge dies schon deswegen bis zu einem gewissen Grade nahe, weil in der Kleinarchitektur der besondere Chorraum so durchgängige Verbreitung fand und daher wahrscheinlich in den verschiedenen Verbreitungsgebieten auf ähnliche Voraussetzungen zurückgeht; dann aus besonderen Erscheinungen heraus: sowohl in Süddeutschland nämlich, wo die Kreuzbasilika auch im 12. Jahrhundert gegenüber der T-förmigen nur ausnahmsweise vorkommt, als auch in Dänemark, wo von den beiden basilikalen Monumentalbauten des 12. Jahrhunderts, Ribe und Viborg, nur die letztere den einen Ostchor aufweist, ist der besondere Chorraum in der Kleinarchitektur die Regel, in Dänemark sogar die ausnahmslose Regel; nicht minder sprechend ist der uns in Gurk entgegentretende Fall, wo die alte einschiffige Pfarrkirche (Abb. 3) den Chor besitzt, während der später errichtete basilikale Dom die typisch süddeutsche chorlose Anlage mit drei Apsiden zeigt. Man kann sich schwer vorstellen, daß dies möglich wäre, wenn ausschließlich die Großarchitektur diktiert hätte. Daß der Chor der kleinen Kirchen von der Kreuzbasilika herkommt, erscheint gegenüber solchen Tatsachen jedenfalls sehr zweifelhaft. Wir können aber den Chor in der Kleinarchitektur viel weiter zurückverfolgen. Wir übergehen dabei die spätkarolingische und ottonische Zeit, in der übrigens infolge der schwierigen allgemeinen Verhältnisse die Baukunst schwer daniederlag. Als besonders charakteristische Beispiele seien angeführt: für Deutschland die Kirche von Goldbach bei Überlingen am Bodensee (Abb. 5), nach F. Ostendorf wohl noch im 9. Jahrhundert erbaut[3], und die Grabeskirche Heinrichs I. in Quedlin-

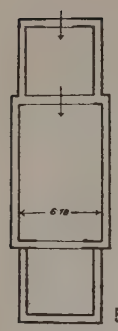
1 Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, 2. Aufl., Berlin 1923, S. 126. 2 Die frühmittelalterliche Baukunst der Germanen, Berlin 1897, S. 68 ff. 3 Die deutsche Baukunst im Mittelalter, Berlin 1922, S. 209. Vgl. auch Künstle K., Die Kunst des Klosters Reichenau, Freiburg im Breisgau 1906, S. 36 ff.

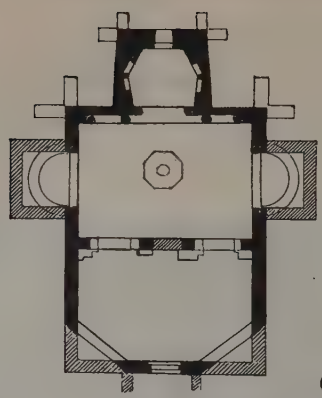
burg um 930[1] (Abb. 7); für Frankreich St-Généroux, das zwar dreischiffig ist, aber nur verstecktes Querschiff hat, mit drei hinausgeschobenen Chören[2].
Wie aus karolingischer und merowingischer Zeit von monumentaler Baukunst nur verschwindend wenig durch die Jahrhunderte sich erhalten hat, so auch von den

4. Centula, Kupferstich von 1612

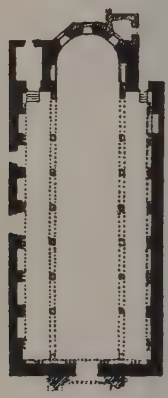
kleineren Anlagen, ja hier ist der Prozentsatz erhaltener Denkmäler noch weit geringer als bei der Großarchitektur; es findet dies seine Erklärung darin, daß die Kleinarchitektur der Hauptsache nach sich des Holzmaterials bediente; auf diese Holzbaukunst wird später noch die Rede kommen, einstweilen bleiben wir bei den in Stein erbauten kleinen Kirchenanlagen. Eine Reihe solcher erhaltener oder wenigstens in ihrer Grunddisposition überlieferter Anlagen bezeugen, daß in der

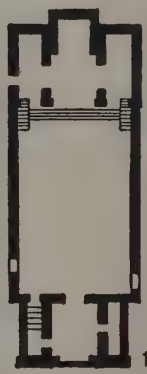
1 Franckl, a. A., S. 50. 2 De Lasteyrie, a. A., S. 151.





5. Überlingen 6. Poitiers, S. Jean 7. Quedlinburg, Grabeskirche Heinrichs I.





8. Vienne, S. Pierre 9. Lorsch, Kirche auf der Kreuzwiese 10. Fulda, Kirche auf dem Petersberge

11. Niederzell a. d. Reichenau, S. Peter 12. Killeney bei Dublin 13. Escomb

kirchlichen Kleinarchitektur diesseits der Alpen der besondere Chor schon in sehr früher Zeit vorhanden war, ganz im Gegensatze zu den Verhältnissen im frühchristlichen Italien. Er tritt uns dabei entweder nur im Inneren der Kirche, aber architektonisch abgegrenzt, oder auch voll ausgebildet, sowohl im Inneren wie im Äußeren als selbständiger Teil des Baues dem Gruppierungsprinzip entsprechend betont, entgegen. Voll ausgebildet zeigt ihn die Gabrielskirche von Centula um 800, die offenbar mehr als die Hauptkirche des Klosters den Typus der die Kreuzbasilika in dieser Zeit nur sporadisch aufweisenden Großbaukunst, den der kleinen Kirchen der Zeit repräsentiert (Abb. 4). Sie ist auf beiden Kupferstichen, die das Kloster wiedergeben, dem von 1612 und 1673, abgebildet. Deutlich und miteinander übereinstimmend zeigen beide einen Chor, der schmäler und niedriger als das einschiffige Langhaus ist. Von gleicher Gestalt war aller Wahrscheinlichkeit nach die ebenfalls auf den beiden Stichen wiedergegebene Marienkirche, deren Chor durch den südlich an die Kirche gestellten Turm verdeckt wird[1]. Ein weiteres Beispiel stellen die von Weise ausgegrabenen Fundamente der fränkischen Klosterkirche in Bretigny an der Oise dar; sie zeigen im Gegensatz zu dem mit einer Apsis versehenen Chor der Gabrielskirche in Centula einen gerade geschlossenen; die Bauzeit der Kirche fällt vor 754[2].

Noch früher finden wir den besonderen Chor der einschiffigen Kirche bei dem im 6. Jahrhundert errichteten St-Jean in Poitiers (Abb. 6); es hat, ein Breitraum, im Osten einen außen trapezförmigen, innen sechseckigen Chor, an den beiden Schmalseiten später durch halbrunde Apsiden ersetzte quadratische Räume, die wohl gleichfalls zur Aufstellung von Altären gedient haben. Ein noch früheres Beispiel ist die querschifflose dreischiffige Kirche St-Pierre in Vienne (Abb. 8); es schiebt sich hier zwischen Apsis und Mittelschiff ein rechteckiges, nicht plastisch abgegrenztes Raumstück ein. Dreischiffig, aber querschifflos war auch die ursprüngliche Anlage der kleinen, in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts gegründeten Nonnenkirche St. Peter auf der Zitadelle von Metz[3]; der Abschluß des Mittelschiffes war, wenn auch nicht mehr festgestellt werden kann, wie weit, jedenfalls über den Abschluß der Seitenschiffe nach Osten hinausgerückt. Architektonisch nur im Inneren zum Ausdruck kommend (aber eben doch architektonisch und nicht wie bei der altchristlichen Basilika nur durch Schranken im Kirchenraum bezeichnet), begegnet der Chor bei

1 Effmann, a. A. 2 Weise Georg, Studien zur Entwicklungsgeschichte des abendländischen Basilikengrundrisses in den frühesten Jahrhunderten des Mittelalters, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, 1919, 21. Abhandlung. 3 Knitterscheid E., Die Abteikirche St. Peter auf der Zitadelle in Metz, Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde, IX, 1897, S. 97 ff. und X, 1898, S. 120 ff.

der einschiffigen Kirche von Lorsch von 763[1] (Abb. 9), weiters bei der am Ende des 8. Jahrhunderts begonnenen, 836 vollendeten Kirche auf dem Petersberge bei Fulda, deren drei Chöre, von denen der mittlere etwas hinausgeschoben ist (Abb. 10), möglicherweise drei Schiffen entsprachen. Ähnliche Anlage zeigen die Kirchen von Schlüchtern und Dompeter im Elsaß[2] und von Niederzell auf der Reichenau, die 799 gegründet wurde (Abb. 11)[3].

Aber viel stärker sprechend und aufschlußreicher, schon weil ungleich reicher an kleinen Kirchen früher Zeit als der erhaltene Denkmälerbestand Deutschlands und Frankreichs, ist der der britischen Inseln. Er ist geeignet, uns das äußerst mangelhafte Bild, das wir vom merowingischen und karolingischen Kirchenbau auf dem Festlande haben, zu bereichern und in mancher Hinsicht zu ergänzen, uns zusammen mit der frühen skandinavischen Holzkirchenbaukunst eine Ahnung von der großen Schichte kirchlichen Bauens zu geben, auf der die an den Fingern abzählbaren Monumentalbauten sich nur als weit voneinander abliegende Inseln ausnehmen. Um so merkwürdiger mutet es an, daß in den Gesamtdarstellungen dieser Kreis der frühmittelalterlichen Baukunst im allgemeinen so stiefmütterlich behandelt erscheint[4]. Vielleicht ist die Ursache dafür der Umstand, daß dessen teils recht eigentümliche, wenn auch meist in geringen Dimensionen sich haltende Bauten nicht immer so ganz in das Gebäude passen, das man sich von der Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst gemacht hat, vor allem aber von dem gewöhnlich eingenommenen entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt schwer erklärbar erscheinen.

Die allerältesten Steinkirchen Irlands waren kleine runde Mönchsoratorien, deren Mauertechnik auf heidnische Voraussetzungen zurückgeht. Der Zeitpunkt, wann zum längsgerichteten Kirchenraum übergegangen wurde, ist nicht genau zu ermitteln; die erhaltenen Beispiele derartiger altirischer Längskirchen gehören dem 6. bis 11. Jahrhundert an[5]. Alle sind sie klein und einschiffig und bestehen entweder aus einem einzigen rechteckigen Raum oder aus einem rechteckigen Langhaus und einem schmäleren und niedrigeren, ungefähr quadratischen, im Osten gerade geschlossenen Chor; beide Typen scheinen gleichzeitig vorzukommen, doch

1 Weise G., Untersuchungen zur Geschichte der Architektur und Plastik des früheren Mittelalters, Leipzig-Berlin 1916, S. 45 ff. und S. 78 ff. 2 Franckl, a. A., S. 24; Weise, a. A., S. 112 ff. und 142 ff. 3 Künstle, a. A., S. 8. 4 In großem Rahmen ist er nur von Haupt in seiner a. A., der wir freilich ansonsten nicht überall folgen können, und von Strzygowski im Anhang zu seinem »The origin of Christian church art«, Oxford 1923, in einem seiner Bedeutung entsprechenden Ausmaße herangezogen worden. 5 Brown, a. A., S. 18—32; Cox I. Ch., The english parish church, London 1914, S. 71.

dominiert in früherer Zeit der erste, in späterer aber der zweite Typus[1]. Ein charakteristisches Beispiel einer frühen irischen Kirche ist die Kirche zu Killiney bei Dublin (Abb. 12). Ganz ähnlichen Verhältnissen begegnet man in Schottland, wo irischer Einfluß maßgebend war.

In der frühen (angelsächsischen) Kirchenbaukunst Englands herrscht größere Mannigfaltigkeit, doch waltet auch hier die einschiffige Längskirche mit besonderem Chor vor, stellt den Normaltypus dar. Sie begegnet in Stein schon so früh nach der angelsächsischen Bekehrung (um 600) wie in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts. In der frühen angelsächsischen Zeit halten sich unter den erhaltenen Beispielen der apsisversehene Chor (St. Pancras in Canterbury) und der platt geschlossene (Escomb) (Abb. 13) noch die Wage, später herrscht letzterer unbedingt vor und bleibt ein Charakteristikum der mittelalterlichen Baukunst Englands. Es ist dabei bezeichnend, daß die beiden apsisversehenen Chöre bekannter einschiffiger Kirchen des 7. Jahrhunderts gerade in Canterbury, dem Zentrum der englischen Kirche, wo die südlichen Einflüsse im Wege der Kirche am stärksten sich geltend machen konnten, sich befinden. Keinen besonderen Chor, nur eine Apsis haben die einschiffigen Kirchen von Lymminge und Rochester; charakteristischerweise ist bei letzterer die Apsis (chorartig) in die Länge gezogen und erscheint noch dazu durch eine Arkadenstellung vom Schiff als eigener Raumteil abgesondert. Die starke Betonung des Chores als eines eigenen Raumes, teils allein durch das weite Vorspringen der Triumphbogenmauer, teils noch durch Stützenstellungen, ist überhaupt charakteristisch für die ganze angelsächsische Baukunst und findet besondere Ausprägung in der Langgestrecktheit der Chöre der anglonormannischen und gotischen Periode. Das Weiterwirken der gleichfalls schon im 7. Jahrhundert vorhandenen Langgestrecktheit des Schiffes (Escomb, Monkwearmouth) bis in die Großarchitektur hinein sei nur nebenbei als ein anderes Beispiel für die nicht gerne zugegebene Möglichkeit erwähnt, daß die Kleinarchitektur nicht immer von der Großarchitektur abhängen muß, vielmehr auch das Gegenteil der Fall sein kann. Für unsere spezielle Frage ist wichtiger, daß auch der dreischiffige Kirchentypus den besonderen Chor aufweist, wobei es sich aber um keine Kreuzbasiliken, sondern durchaus um querschifflose handelt; die Kreuzbasilika kommt in der angelsächsischen Zeit wahrscheinlich überhaupt nicht vor. Zwei von den vier erhaltenen Beispielen fallen in das 7. Jahrhundert (Reculver und Brixworth), bei beiden ist der Chorraum als solcher betont, besonders aber bei der Kirche von Brixworth: ganz so wie bei ein-

[1] Champneys A. C., Irish ecclesiastical architecture, London 1910, S. 44; Petrie G., The ecclesiastical architecture of Ireland, 2. Aufl., Dublin 1845, S. 161 ff.

schiffigen Kirchen und bei den zeitlich späteren Kreuzbasiliken des Kontinents gibt sich der Chor als selbständiger Bauteil; schmäler als das Langhaus wie bei den einschiffigen Kirchen, entspricht er in der Breite dem Mittelschiff, dessen Fortsetzung er nun bildet, ohne aber mit ihm zu verschmelzen, was die vorspringenden Wandstücke und die Stützenstellung verhindern. Diejenige Basilika, die die Apsis ohne Chor (Apsis im Osten und Westen) besaß und damit frühchristlicher Baugewohnheit am meisten entsprach, war die gleichfalls querschifflose Kathedrale von Canterbury, die, heute nicht mehr erhalten, auf Grund einer Beschreibung durch Eadmer (Gervasii Chron.) sich im wesentlichen rekonstruieren läßt[1]. Wäre sie eine Kreuzbasilika gewesen, so hätte man den besonderen Chorraum der englischen Kirchen gewiß von dieser Bauform abgeleitet, was unter den tatsächlichen Verhältnissen wohl schwerlich jemandem einfallen könnte. Nicht schon aus dem 7. Jahrhundert, sondern erst aus der späteren angelsächsischen Kirchenbaukunst ist ein dritter Haupttypus, der der einschiffigen kreuzförmigen Kirche, bekannt; auch bei ihm begegnet durchwegs der besondere Chor und, was speziell für die Zentralturmfrage im allgemeinen wichtig ist, er tritt meistens mit einem Turm im Treffpunkt der Arme auf, die direkt an den Turmwänden ansetzen. Inwieweit dieser Zentralturm auf ältere angelsächsische Traditionen zurückgeht, läßt Brown dahingestellt.

Auch Spanien bietet wichtiges Material, einmal aus westgotischer, also vorkarolingischer Zeit, dann aber, soweit es christlich blieb, auch aus karolingischer Zeit, wobei besonders zu beachten ist, daß im christlichen Bauen nach der islamischen Eroberung im wesentlichen an der westgotischen Überlieferung festgehalten wurde. Wir haben es hier, wenn wir bei der Einteilung in Groß- und Kleinarchitektur bleiben, der Hauptsache nach mit solchen Denkmälern zu tun, die in der Mitte zwischen beiden stehen. Sie zeigen durchwegs den besonderen Chor; oft begegnen drei solche Chöre, die beim ursprünglichen Bau von S. Juan Bautista in Baños voneinander getrennt sind (Abb. 14), ansonsten aber meist aneinander anschließen, nicht unähnlich wie bei St. Peter in Niederzell auf Reichenau oder der Kirche auf dem Petersberge bei Fulda, wo solche Dreichörigkeit gleichfalls anzunehmen sein dürfte. Mit Baños befinden wir uns im Jahre 661. Die Chöre sind meistens platt geschlossen, zuweilen zeigen sie innen Hufeisenform. Ähnlich wie bei St-Généroux in Frankreich und bei der Einhartsbasilika in Michelstadt ist der Chor gegen das Schiff noch besonders durch Bogenstellungen abgetrennt, die aber nicht wie bei englischen Kirchen eine Wand über sich tragen und so den Raum oben abschließen,

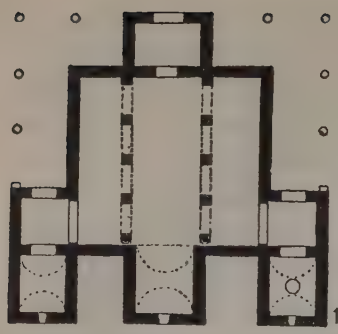
[1] Brown, a. A., Abb. 158.

sondern schrankenartig frei im Raume endigen (S. Cristina de Lena, S. Miguel de Escalada) (Abb. 15)[1]. So wenig wie in England wird man auch hier an einen Einfluß der Kreuzbasilika denken, die damals kaum noch existierte. Für den bei kleinen Kirchen gebräuchlichen einschiffigen Grundrißtypus ist ein gutes Beispiel S. Roman de Moroso, dessen genauere Entstehungszeit unbekannt ist (Abb. 16).

Wenn wir uns schließlich den erhaltenen kirchlichen Baudenkmälern des Holzbaues zuwenden, so finden wir, daß hier die Existenz eines besonderen Chorraumes so gut wie ausnahmslos die Regel ist; auch hier, besonders bei den frühen Denkmälern, Absonderung des Chores durch besondere Mittel, wie wir dies in England, Spanien und vereinzelt auch auf fränkischem Boden konstatiert haben, hier aber noch stärker ausgeprägt, indem in der östlichen Schmalwand des Langhauses nur eine ganz schmale Öffnung mit dem Chorraum verbindet, der damit schier aus dem räumlichen Zusammenhang mit dem Langhause scheidet; die schmalen Triumphbogen, die mehrfach bei skandinavischen Steinkirchen entgegentreten, sind zweifellos auf diese Eigentümlichkeit der Holzkirchen zurückzuführen. Der Chorschluß ist zumeist, bei den frühen Beispielen durchweg, platt, wie wir dies gleichfalls bei den meisten herangezogenen Steinkirchen Englands, Spaniens und auch Frankens und des Rheingebietes angetroffen haben. Bei dem Bauen in Holz lag diese Lösung schon aus materialtechnischen Forderungen heraus nahe, da im Masten-[2] und Fachwerkbau infolge der Notwendigkeit horizontaler Rahmenhölzer, beim Blockbau aber infolge der horizontalen Schichtung der die Wände bildenden Stämme die Erzielung geschwungener Grundrißformen auf große technische Schwierigkeiten stößt.

Von der Stabkirche in Greensted in England abgesehen, stehen alle frühen erhaltenen Holzkirchen in Skandinavien, das bis gegen 1200 vorwiegend in Holz baute. Sie sind durchwegs Mastenbauten. Die frühesten gehören Schweden an; es sind dies die zwar nicht mehr stehenden, wohl aber auf Grund der überkommenen Reste in der Grundrißdisposition vollständig rekonstruierbaren Kirchen von Hemse (Abb. 17) und Guldrupe auf Gotland und St. Maria Minor in Lund (Abb. 18), die der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören[3]. Das englische Beispiel, das ungefähr derselben Zeit entstammt, hat im Osten einen späteren, in Ziegel aufgeführten Chorbau. Die älteste Mastenkirche Norwegens ist die bekannte Kirche von

1 Für das spanische Material vgl. man besonders Moreño M. G., Iglesias mozarabes, Madrid 1919, Cadafalch-Falguera-Casals, Arquitectura Romànica a Catalunya, Barcelona 1909, und Haupt, a. A., S. 192 ff.
2 Diese unserer Meinung nach der konstruktiven Eigentümlichkeit dieser Bauart mehr entsprechende Bezeichnung wurde von Strzygowski statt der bisherigen »Stabwerkbau« vorgeschlagen. 3 Ekhoff E., Svenska stavkyrkor, Stockholm 1914—1916, S. 71 ff., 129 ff., 148 ff.

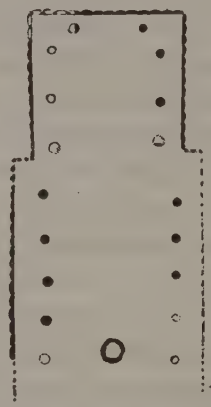

14

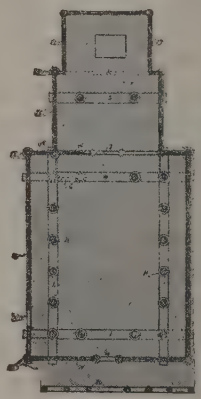
16

15

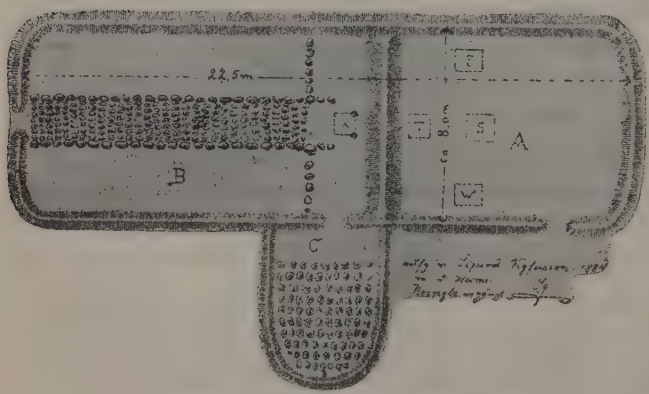
14. Baños, S. Juan Battista 16. S. Roman de Moroso 15. Christina de Lena

17


18


19

17. Hemse auf Gotland, die Rahmenhölzer der Stabkirche
18. Lund, S. Maria Minor 19. Urnes



20 21

20. Lundi auf Island, Tempelreste 21. Jouarre, Krypta

Urnes (Abb. 19), die ungefähr um 1100 zu setzen sein dürfte und ursprünglich denselben Grundriß wie die schwedischen Beispiele besaß; später im 12. Jahrhundert entstand durch Umbau die Form, die sie im wesentlichen noch heute hat[1]. Wir haben schon auf die von der Kunstforschung im allgemeinen viel zu wenig berücksichtigte Tatsache hingewiesen, daß in merowingischer und karolingischer Zeit die große Masse der Kirchen im einheimischen Holzbau errichtet wurde, was in gleicher Weise für das kontinentale Westeuropa wie für die britischen Inseln und auch für Spanien gilt[2]. Die Frage, ob auch hier der besondere Chor im Holzkirchenbau vorhanden war, muß mit aller Wahrscheinlichkeit bejahend beantwortet werden. Nicht nur deswegen, weil die skandinavischen Holzkirchen wie in anderen Hinsichten auch in dieser Rückschlüsse auf den westeuropäischen Holzbau in merowingischer und karolingischer Zeit gestatten. Die weitere Erwägung, daß er ja auch in der steinernen Kleinarchitektur in verhältnismäßig früher Zeit, jedenfalls aber vor den ersten mit Sicherheit nachzuweisenden Kreuzbasiliken in Brauch war und dabei im Gegensatz zur gewöhnlich mit einer Apsis versehenen frühchristlichen Basilika eine solche entbehrte und gerade geschlossen war, spricht dafür; denn der gerade Chorschluß weist, wie bereits gesagt, schon aus materialtechnischen Gründen auf den Holzbau hin und solche Überlegung führt uns schließlich auch dazu, anzunehmen, daß nicht nur der gerade Ostabschluß, sondern der Chor selbst womöglich zuerst im Holzkirchenbau entwickelt worden ist; wäre er im Steinbau, der stärker vom Süden inspiriert wurde, zuerst aufgekommen, so müßte er doch bei den steinernen Kleinkirchen wenigstens häufiger mit Apsis als mit geradem Schluß auftreten.

Nimmt man die Priorität des besonderen Chorraumes im Holzbau an, so werden übrigens an sich so merkwürdige Grundrißformen wie die des Ostteiles der Kirchen von Brixworth, Reculver, S. Miguel de Escalada, S. Cristina de Lena, St-Généroux, Lorsch und der Kirche auf dem Petersberge bei Fulda verständlicher. Sie geben sich als Durchdringungsformen zwischen dem in jeder Beziehung als eigenen Bauteil bezeichneten Chor und der frühchristlich-italienischen Art, den Altar- und Priesterraum durch Schranken im Gesamtraum abzugrenzen, so zwar, daß der

1 Ekhoff, a. A., S. 61. 2 Bis vor kurzem waren es nur Seesselberg, a. A., und Haupt, a. A., die dem Holzbau größere Bedeutung für die Entwicklung der abendländischen Baukunst zumaßen, in einer Art zwar, der wir nicht immer beipflichten können. Neuerdings wurde dieses Problem in aller seiner Tragweite von Strzygowski aufgerollt, der ihm mehrere Arbeiten gewidmet hat; davon bisher erschienen: Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte, Acta Academiae Åboensis, Humaniora, IV, Åbo 1923 — Der vorromanische Kirchenbau der Westslawen, Slavia, 1924 — Die europäische Kunst, Belvedere, Heft 26, Wien 1924.

Chorraum bei den erwähnten Kirchen selbständiger als hier, aber weniger selbständig als dort erscheint und im Außenbau nicht zu voller Geltung kommt. Die Dreichörigkeit, die die meisten dieser Kirchen auszeichnet, ist eine Frage für sich, bis jetzt unaufgeklärt, wie so viele andere Einzelfragen jener Zeit; wir gehen hier auf sie nicht weiter ein[1].

Das Ergebnis unserer bisherigen Untersuchungen wäre also, daß mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen ist, daß der besondere Chor in der Kleinarchitektur — wenigstens anfänglich — unabhängig von der Kreuzbasilika und früher als diese existiert hat. Die wenigen Kreuzbasiliken, die in karolingischer, womöglich auch schon in spätmerowingischer Zeit entstanden sind, stellen sich als vereinzelte Fälle vor einer großen Schichte von Kleinbauten dar, die das Hauptcharakteristikum der Kreuzbasilika, den an das Langhaus als besonderen Bauteil angefügten Chor, aufweisen und somit die einfachste, aber ganz bestimmte Ausprägung des auch für die Kreuzbasilika maßgebenden Gruppierungsprinzips bedeuten. Es liegt nichts näher, als daß es eben diese Schicht ist, die bewirkte, daß die aus dem Süden übernommene Basilika diesseits der Alpen schließlich mit einem Chorraume versehen wurde. Damit wird die Entstehung der Kreuzbasilika auch auf die große Basis gestellt, ohne die die allgemeine Geltung, die diese Bauform nach und nach erlangte, unerklärlich wäre, und es wird aus ihr durch solche Erklärung das Moment des Zufalls, das Graf zuhilfe nehmen mußte, ausgeschaltet. Aber nicht nur von allgemein entwicklungsgeschichtlichem Standpunkte, auch für den Einzelfall erscheint solche Übernahme eines Elements der Kleinarchitektur ins monumentale Bauen nur natürlich. Man muß bedenken, daß die Klöster, die ja für die Entstehung der Kreuzbasilika vor allem in Betracht kamen, zuerst durchwegs kleine Holzkirchen errichteten. Was Wunder, daß sie, als sie dann später an die Stelle der älteren Kirchenbauten größere und stattlichere aus Stein setzten, gerade den Chor, der bei der kleinen einschiffigen Gründungskirche als einziger Bauteil neben dem Schiff besonders auffiel und den Platz, wo der Altar stand, auch im Außenbau

[1] Sie mit der bei syrischen Kirchen üblichen Bildung des Ostteiles in engere Beziehung zu setzen, verbietet der Umstand, daß es sich bei dieser nicht um Dreichörigkeit handelt, sondern um zwei den Altarraum in die Mitte nehmende eigene Räume, und der Altarraum nicht nur nicht in früher Zeit, wo er eine Apsis ist, sondern auch nicht im 6. Jahrhundert, da er platt geschlossen zu sein pflegt, wegen seiner geringen Tiefe als Chor empfunden werden kann (vgl. die Grundrißtafel bei Glück Heinrich, Der Breit- und Langhausbau in Syrien, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 14, Heidelberg 1916, und Beyer H. W., Der syrische Kirchenbau, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 1, Berlin 1925, S. 144 ff.). Viel eher, und zwar speziell für Spanien könnte man in unserem Falle an Anregungen von mit der abendländischen Dreichörigkeit ähnlicheren Beispielen der nordafrikanischen Kirchen (Gaukler Paul, Basiliques Chrétiennes de Tunisie, Paris 1913) denken. Entscheidend scheinen uns doch auch diese nicht gewesen sein zu können.

wirksam in Erscheinung brachte, nicht missen wollten! Sehr natürlich wäre es dabei, wenn bei den ersten Basiliken mit eigenem Chor dieser nicht gleich in dem Ausmaße wie bei der vollentwickelten Kreuzbasilika als die Verlängerung des Mittelschiffes über das Querschiff hinaus erfaßt und die daraus folgenden architektonischen Konsequenzen gezogen worden wären, was unbedingt der Fall hätte sein müssen, wenn Grafs Ableitung der Kreuzbasilika von der reinen Kreuzform den tatsächlichen Vorgang ihrer Entstehung träfe. Unsere Ableitung bestärkend, existiert nun gerade ein solcher Fall in der Abteikirche von Centula. Beide Stiche zeigen den Chor niedriger als das Langhaus, wie wir dies von den einschiffigen Kirchen her kennen, so zwar, daß seine Decke mit der des Mittelschiffes nicht in eine Flucht zu liegen kommt: eine Erscheinung, der man bisher keine Beachtung geschenkt hat und die vom Standpunkte der These Grafs unerklärbar wäre.

Aber es ergibt sich aus dem Gesagten die weitere Frage, wie denn der Chor in der Kleinarchitektur zustande gekommen sein mag. Eine vollauf befriedigende Beantwortung ist hier noch weniger zu erwarten als bei der Frage nach der Herkunft des Chores der Kreuzbasilika. Wir möchten aber an ihr nicht vorübergehen, sondern wenigstens auf mehr oder minder wahrscheinliche Möglichkeiten hinweisen.

Da der gerade Chor im Holzbau schon infolge der technischen Forderungen desselben nahelag, könnte man sich denken, daß er aus einer eben im Holzbau stattfindenden Umbildung der in der frühchristlichen Baukunst des Mittelmeerkreises gegebenen und von dort im Wege der Mission ins kirchliche Bauen diesseits der Alpen eingeführten Apsis entstanden sei. Wenn Haupt offenbar aus solcher Erwägung heraus den geraden Chor »rechteckige Apsis« nennt, können wir ihm darin freilich nicht folgen, denn die Apsis ist niemals ein mit Eigenwert begabter Teil des Gesamtraumes, sondern wirkt nur wie eine Ausbuchtung des Raumes, zu dem sie gehört. Von einer rechteckigen Apsis kann man nur in einem Falle wie dem der Kirche auf der Kreuzwiese bei Lorsch sprechen, mit ihrer rechteckigen Nische an der Ostwand (Abb. 9). Solche Bildungen — müßte man annehmen — haben im Wege sukzessiver Vertiefung den Chor ergeben.

Eine andere Erklärung bietet Seesselberg[1] und nach ihm Haupt[2]. Sie geht dahin, daß die kleinen einschiffigen Kirchen, wie man sie in England und speziell im skandinavischen Mastenbau antrifft, aus dem altgermanischen Tempel abzuleiten sind. Der germanische Tempel war ein rechteckiger Bau, der durch eine trennende Wand in zwei unverbundene Räume zerfiel, in einen größeren, wo das Volk Platz

[1] A. A., S. 67 f. [2] A. A., S. 125.

nahm, und einen kleineren, wo die Götterstatuen standen (Abb. 20). Als Beweise für den genetischen Zusammenhang jener Kirchen mit dem germanischen Kultraum wird ihr gerader Chorabschluß und die starke, wenn auch nicht vollständige Abtrennung von Chor und Schiff angeführt. Die Entwicklung vom Tempel zur Kirche aber wäre so vorgegangen, daß zuerst Tempel als Kirchen verwendet wurden, wobei man nichts weiter umzuändern hatte, als daß man die Trennungswand mit einer Tür durchbrach (Abb. 19); daß dann später bei Neubauten der Chor schmäler und niedriger als das Schiff gehalten wurde, müßte offenbar mit einem Einfluß der den Missionären wohl bekannten Apsis, die sich nur über einen Teil der Ostwand erstreckte, erklärt werden. Die Theorie Seesselbergs hat manches für sich, besonders wenn man unter anderm den schönen Brief Papst Gregors des Großen an den vom Bekehrer der Angelsachsen Augustin für das östliche England eingesetzten Bischof Mellitus in Betracht zieht, in dem Anweisungen für das Verhalten der Missionäre gegenüber den heidnischen Kultbauten gegeben werden. Ausführlich wird darin dargetan, daß die Bekehrer die Tempel nicht niederbrennen, sondern zu Kirchen umwandeln sollen; der Brief ist auch deswegen interessant, weil er zeigt, wie die Kirche auch in andern Dingen als im Bauen bodenständigen Bräuchen sich anzupassen suchte[1]. Trotz allem aber erheben sich jener Theorie gegenüber Bedenken[2], zumal was ihre Allgemeingültigkeit betrifft. Erstens wissen wir, daß der Tempel bei den Germanen jedenfalls im allgemeinen keine große Rolle spielte, da sie ihren Gottesdienst meist im Freien abzuhalten pflegten; zweitens kennen wir das Aussehen des germanischen Tempels nur durch die Beschreibung des Tempels von Uppsala bei Adam von Bremen[3] und die isländischen Ausgrabungen[4].

1 ». . . Man soll die heidnischen Tempel dieses Volkes nicht zerstören, sondern nur die Götzenbilder in denselben; dann soll man diese Tempel mit Weihwasser besprengen, Altäre errichten und Reliquien dort niederlegen; denn wenn diese Tempel gut gebaut sind, so können sie ganz wohl aus einer Stätte der Dämonen zu Häusern des wahren Gottes umgewandelt werden, so daß, wenn das Volk selbst seine Tempel nicht zerstört sieht, es von Herzen seinen Irrtum ablegt, den wahren Gott anerkennt und anbetet und sich an den gewohnten Orten nach alter Sitte einfindet. Und weil sie viele Ochsen zu Ehren der Dämonen zu schlachten gewohnt sind, soll auch dies in eine Art Fest verwandelt werden; am Tage der Weihe oder an den Geburtstagen der hl. Märtyrer, deren Gebeine dort ruhen, sollen sie um die Kirchen herum, die aus jenen Tempeln entstanden sind, Hütten aus Zweigen bauen und ein kirchliches Fest begehen. Dann opfern sie nicht mehr dem Teufel die Ochsen, sondern töten die Tiere bei ihrem Schmause Gott zu Ehren, denn wenn ihnen äußerlich einige Freuden zugestanden werden, so werden sie sich zu den innerlichen Freuden leichter gewöhnen. Unmöglich darf man nämlich harten Gemütern alles auf einmal abschneiden, weil auch derjenige, welcher zum höchsten Gipfel aufsteigen will, stufen- und schrittweise, nicht sprungweise sich emporarbeitet.« (Bedas Kirchengeschichte, I, 30.) 2 Vgl. auch Strzygowski J., Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Wien 1920, S. 68. 3 Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum, IV, 26—29; Lindqvist S., Hedmatemplet i Uppsala, in »Fornvännen«, 1923, S. 85 ff. 4 Seesselberg, a. A., S. 63 ff.

Sind diese beiden Erklärungen keineswegs zwingend, so kann vielleicht die allgemeiner gehaltene, die im folgenden gegeben werden soll, mehr Anspruch auf Richtigkeit erheben; sie schließt übrigens jene beiden andern keineswegs aus.

Der rechteckige Stützenraum[1] als solcher, der für den christlichen Kultbau im Mittelmeerkreis die Regel war, stieß an sich diesseits der Alpen auf keinen Widerstand, da er auch hier im heidnischen Profan- und Tempelbau vorhanden war — oder vom Standpunkt Nordwesteuropas gesagt: er konnte hier so durchgreifende Geltung bekommen, weil er auf bodenständige Voraussetzungen traf. Ein besonderes Charakteristikum heidnisch-germanischen Bauens aber war die im Holzbau an und für sich naheliegende Errichtung einer größeren Zahl kleiner Bauten statt eines einzigen großen, dies natürlich nur, soweit es sich um größere Anlagen handelte. So bestand die große germanische Hofanlage aus einem Hof, an dem sich eine größere Zahl verschieden großer Einzelbauten, von denen jeder nur einem Zwecke diente, gruppierte[2]. Die Gruppierung einer Reihe selbständiger Teile zu einem Ganzen (das Zusammenhaltende ist die Umzäunung und das größere Haus des Besitzers) bezeichnet also ihr Wesen in bezug auf den Formwert, strenge Zweckscheidung in bezug auf die zweckliche Bedeutung. Nur im Vorübergehen sei darauf aufmerksam gemacht, daß wir darin offenbar dasselbe Prinzip der Gruppierung zu sehen haben, das uns in der germanischen, aber auch in der keltischen Kleinkunst viel greifbarer und in größter künstlerischer Vollendung entgegentritt; sie gefällt sich, aus einer Reihe verschiedener, in sich selbständiger Motive komplizierteste Kompositionen zu bilden, eine Erscheinung, die bisher die entwicklungsgeschichtliche Erklärung der mittelalterlichen Kunst nicht genügend, wenn überhaupt berücksichtigt hat. Sehr klar kommt jener germani-

[1] Abgesehen von der Orientierung, auf die wir später noch einzugehen haben werden. [2] Vgl. hiezu die Stelle in der Lex Baiuvariorum: »Si quis decertaverit aut culmen eiecerit, quod saepe contingit, aut incendio tradiderit uniuscuiusque, quod firstfalli dicunt, quae per se constructi sunt, id est balnearius, pistoria coquina vel cetera huius modi, cum 3 sol componat et restituat dissipata vel incensa« (Mon. Germ. Hist. Legum, III, S. 703) und Fornmannasögur, V: »Raudr . . . besaß einen prächtigen Wohnsitz . . . Er und sein Vater hatten alle die Häuser erbaut, welche die prächtigsten waren . . . Der König sah dort hohe Umzäunungen und wohl geschlossene . . . Das ist mein Schlafsaal, den ich im Sommer gebaut habe . . . Drauf gingen sie zur Wohnung und der König gewahrte, daß es ein sehr großes Haus war, mit Planken bekleidet und frisch überstrichen. Der König sah dort im Hofe viele Häuser, große und kleine, aber alle sehr schön . . .« (Alle diese Stellen beziehen sich auf den Wohnsitz Raudrs. Die historischen Ereignisse, auf die das Lied Bezug nimmt, fallen in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts.) Siehe ferner: Henning Rudolf, Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung, Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, XLVII, Straßburg 1882, S. 124; Dietrichson L., Munthe H., Die Holzbaukunst Norwegens, 2. Aufl., Dresden 1893, S. 101 f.; Stiehl, O. v., Der Wohnbau des Mittelalters, Leipzig 1908, S. 5 ff., S. 10; Thordemann B., Alsnö hus, Stockholm 1920, S. 106; Franckl, a. A., S. 38 f.

sche Baugebrauch in dem »Capitulare de villis imperialibus« Karls des Großen von 812[1] zum Ausdruck, wo das Verwaltungssystem der Pfalzen, daneben aber auch vieles Aufklärende über die Anlage derselben niedergelegt ist[2]. Auch der Tempel mit seiner strengen Trennung von Gottes- und »Gemeinderaum«, wie wir ihn kennen, ist bauliche Ausprägung gleicher Zweckscheidung. Zu diesem germanischen Bauprinzip stellt sich das, dem die frühchristliche Basilika folgt, in starken Gegensatz; denn es fordert ununterbrochenes Fließen eines kontinuierlichen Gesamtraumes und gestattet für eine Räumlichkeit mehrere Bestimmungen, wie denn das Mittelschiff Aufenthaltsort der Gemeinde ist und zugleich den Chor, der nur durch Schranken abgegrenzt erscheint, enthält. Betrachtet man nun die Längskirche mit Chor in Hinblick auf die beiden geschilderten Baugewohnheiten, so erscheint bei ihr in der Zweckscheidung und der Selbständigkeit der Teile nicht so weit gegangen wie im germanischen Profan- und Tempelbau, anderseits aber kann von einem Zusammenfließen der Teile wie bei der altchristlichen Basilika nicht die Rede sein. Damit aber scheint sie ein Reibungsprodukt der beiden aufeinandertreffenden Baugewohnheiten zu sein und speziell der Chor sich als eine im Sinne germanisch-keltischer(?) Baugewohnheit vollzogene Umwertung der Apsis zu einem eigenen Bauteil darzustellen.

Architektonische Wandlungen im Grundriß pflegen wenigstens am Beginn großer neuer Entwicklungen mit zwecklichen Änderungen zusammenzugehen und, wenn wir einerseits das Prinzip architektonisch zum Ausdruck gebrachter Zweckscheidung als bedeutungsvoll für die Entstehung des besonderen Chores ansehen möchten, so ist doch weiters im vorhinein mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß auch eine ganz spezielle liturgische Angelegenheit damit in enger Beziehung stand. Man hat schon mehrmals Erklärungen in dieser Richtung — freilich nicht für den Chor der einschiffigen Kirchen, sondern für den der Kreuzbasilika — versucht, aber keine befriedigt ganz. Es müßten, um ihr auf die Spur zu kommen, die liturgischen Verhältnisse des frühen Mittelalters erst einmal gründlich in Hinblick auf ihre Bedeutung für den Kirchenbau untersucht werden, was noch

1 Mon. Germ. Hist. Legum I, S. 181 ff. Vgl. auch Beneficiorum fiscorumque regalium describendorum formulae, Mon. Germ. Hist. Legum, I, S. 175 ff. 2 Man beachte in diesem Zusammenhang auch die Entwicklung des Klosterbaues in frühmittelalterlicher Zeit, wie sie sich vielleicht aus der Gegenüberstellung des der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts angehörenden fränkischen Klosters in Bretigny an der Oise und dem Klostergrundriß von St. Gallen ahnen läßt (Weise, Studien . . ., S. 56 ff.). Während im Kloster von Bretigny sämtliche Räume der Klausur ein einziges Gebäude bildeten, umgeben auf der St. Gallener Zeichnung den Hofraum auf allen Seiten selbständige Gebäude im Sinne der Gruppierung, wie sie von da an für den Klosterbau im Mittelalter gebräuchlich wurde.

nicht in ausreichendem Maße geschehen ist. Einstweilen läßt sich noch eher als der liturgische Zweck, dem der Chor außer für die Aufstellung des Altars diente, die Richtung ahnen, von der aus er maßgebend wurde.

Obwohl an sich die Möglichkeit der Entstehung des besonderen Chores in allen von uns in Betracht gezogenen Gebieten gegeben war, so scheint er, und zwar mit geradem Ostabschluß, mit ganz besonderem Nachdruck auf den britischen Inseln, in Burgund und am Oberrhein angewendet worden zu sein[1]; in Burgund sind es speziell die beiden großen Orden von Cluny und Citeaux, die an ihm festhielten. Ein Blick auf die Geschichte des Klosterwesens zeigt uns nun, daß es gerade diese drei Gebiete gewesen sind, in die das Wirken des irischen Mönches Kolumban fällt. Dessen kirchliche Bedeutung ist längst gewürdigt worden. Er ist die erste große Gestalt Westeuropas auf dem Gebiete des Klosterwesens: er, der Mönch aus Irland, nicht Rom gab den Anstoß zu jener glänzenden Entwicklung des Klosterwesens diesseits der Alpen, die für Jahrhunderte hinaus das Kloster in den Mittelpunkt der kulturellen Entwicklung stellte. Von einer vor keinen Schwierigkeiten zurückschreckenden Aktivität, im Besitz einer hinreißenden Kraft der Rede, von seinem Hauptkloster in Luxeuil (Luxovium) Tochtergründungen nach allen Seiten hin anlegend, läßt Kolumban große spätere Gestalten des abendländischen Klosterwesens wie die Bernhards von Clairvaux vorausahnen. Die Vereinigung des Benediktinerordens, der bis dahin diesseits der Alpen nur seltenen Einstieg gefunden hatte, mit der strengen Regel Kolumbans im Jahre 625 bewirkte dessen beispiellos schnellen Aufstieg, der ihn binnen kurzem für immer an die Spitze des abendländischen Klosterwesens stellte.

Kolumban war 575 mit zwölf Begleitern aus seinem Kloster Benechor in Ulster nach Gallien gekommen und versuchte hier das stark niedergegangene religiöse Leben durch begeisternde und aufrüttelnde Predigten zu heben. Nach einer Zeit hingebungsvollster Wirksamkeit begab er sich in die Vogesen, um mit seinen Genossen ein strenges klösterliches Leben zu führen. Die starke Vermehrung seines Kreises zwang ihn indes bald, einen andern Ort zu wählen, wir sehen ihn nach Luxeuil übersiedeln, wo sein von ihm mit drakonischer Strenge geleitetes Hauptkloster entstand. Weiterer Zustrom veranlaßte ihn zur Gründung eines zweiten Klosters in Fontanae. Mit Unterstützung der drei Kinder des Herzogs Waldalenus, mit dem er in engen Beziehungen stand, wurden weitere drei Klöster nach seiner

[1] In Schwaben und am Oberrhein bleibt der gerade Chor auch in der Romanik Vorliebe (Dehio, a. A., Bd. I, S. 208); dasselbe gilt in geringerem Maße auch für Altsachsen, wo gleichfalls die Hauptmission von den britischen Inseln ausgegangen war.

Regel gegründet. 610 mußte er wegen Zwistigkeiten mit der fränkischen Königin Brunhild fliehen, fand aber schließlich bei einem Mann, Autharis, Schutz, dessen Söhne er dermaßen begeisterte, daß sie die Klöster Joteum (Jouarre) und eines am Flüßchen Resbach (Rébais) gründeten. Bald nachher wurde er mit der Verkündigung des Christentums bei den Schwaben betraut, als fester Platz wurde ihm dabei Brigantia (Bregenz) zugewiesen, ein Gebiet, wo nach ihm gleichfalls Mönche von den britischen Inseln wirkten, wie der Ire Gallus, Schüler Kolumbans, und der Angelsachse Pirmin, der Begründer des Klosters Reichenau, auf dessen gerade geschlossenen Chor wir aufmerksam gemacht haben[1].

Bei der Entschiedenheit seines Auftretens und dem Übergewicht seiner Persönlichkeit wäre von vornherein nichts natürlicher, als daß er auch ganz bestimmte liturgische Gepflogenheiten, die ihre architektonische Entsprechung hatten, von dem damals in der abendländischen Christenheit eine gewisse Sonderstellung einnehmenden Irland auf den Kontinent mitgebracht oder solche überhaupt neu eingeführt hätte. Daß der Chor mit geradem Schluß in der Folgezeit besonders in den von ihm berührten Gebieten auch im Steinbau angewendet wurde, spricht stark dafür, daß Kolumban mit ihm eine besondere Bedeutung verband und auf seine Anwendung starken Nachdruck legte.

Wenn bauliche Belege im einzelnen dafür aus der Zeit Kolumbans selbst fehlen, so liegt dies an der Vergänglichkeit des Materials, aus dem seine Gründungen erbaut waren, die wir uns so ziemlich durchweg aus Holz zu denken haben. Immerhin gewähren die Peterskirche des in der Zeit Kolumbans gegründeten Klosters auf der Zitadelle von Metz mit ihrem hinausgeschobenen Chor und die der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstammende Krypta von Jouarre (Joteum) (Abb. 21), die wenigstens einen geraden Ostabschluß aufweist, gewisse Anhaltspunkte. Große Monumentalbauten sind Kolumban kaum zuzutrauen, wohl aber sind solche durch Quellen für die Zeit unmittelbar nach Kolumban, besonders seit 625 (Vereinigung der beiden Regeln), von wann an das Klosterwesen zu strafferer Organisation vorwärtsschritt, überliefert und diese Zeit gewaltigen Steigens der Bedeutung des Klosterwesens ist es auch, in die, veranlaßt durch Kolumban, beziehungsweise durch das Weiterwirken seiner Lehre und seiner Vorschriften, die Aufnahme des zunächst in der Kleinarchitektur entwickelten Chores in die als ausgebildete kirchliche Bauform nach dem Norden gedrungene Basilika am ehesten zu setzen wäre. Wir kommen damit in dieselbe Zeit, in die auch Graf, von St-Germain-des-Près abgesehen, die Entstehung der Kreuzbasilika setzt, nämlich in das zweite Viertel des 7. Jahrhunderts; auch in

[1] Für das Leben und Wirken Kolumbans vgl. Jonas, Vita sancti Columbani.

dasselbe Gebiet, nämlich in das heutige Nordfrankreich und Burgund. Doch halten wir es für unwahrscheinlich, daß damals bereits die ausgebildete Form der Kreuzbasilika, wie sie der Grundriß von St. Gallen zeigt (Abb. 59), vorlag: die einzelnen Teile bereits zu einem festen System mit der Vierung als Knotenpunkt zusammengebunden. Wir möchten uns den Chor vielmehr etwa, wie dies Centula zeigt, niedriger als das Langhaus wie bei den einschiffigen Kirchen vorstellen, mehr angeschoben, als organisch eingegliedert (Abb. 4). Das hinderte nicht, im Grundriß die Kreuzesform herauszusehen, so daß man sich der Ausdrücke »in schemate crucis« (Rébais) oder »crucis instar« (Jumièges) bedienen konnte. Nach den Quellen zu schließen der erste Monumentalbau, und zwar aller Wahrscheinlichkeit eine Kreuzbasilika in der eben beschriebenen Art war die Kirche des Klosters Rébais, dessen Abt Agilus vorher Mönch und Schüler Kolumbans in Luxeuil war[1]. Franckl sieht — offenbar den Darstellungen Grafs folgend — mit ziemlicher Berechtigung in diesem Kloster das bauliche Vorbild der Benediktiner im Norden[2]. Es folgten bald die Klosterkirche von Fontanella (648, »quadrifido opere«) und Gemeticum (665, »crucis instar«); diese beiden Klöster waren nach der Regel von Luxeuil eingerichtet, Gemeticum gehört zu den Gründungen Filiberts, der zu jener Zeit in Rébais die Abtwürde innehatte.

Zurückkommend auf den liturgischen Zweck selbst, der mit dem Chor verbunden wurde, möchten wir wenigstens die eine oder andere Vermutung über ihn äußern. Wir möchten einmal in solchem Zusammenhange darauf hinweisen, daß speziell für die irischen Kirchen die Verehrung des hl. Kreuzes charakteristisch war. Es wäre nicht so ganz unmöglich, daß, ihr zu entsprechen, in den kleinen irischen Kirchen außer dem dem Kirchenpatron gewidmeten Altar noch ein zweiter, ein Kreuzaltar stand; in einer Apsis hätte er zusammen mit dem Altar des Kirchenpatrons nicht Platz gehabt, wohl aber in einem eigenen Chorraum. Vielleicht hat man in denselben Zusammenhang den karolingischen Brauch bei großen Kirchen zu stellen, wonach der vor dem Lettner stehende Laienaltar dem hl. Kreuz gewidmet zu sein pflegt. Weiters fragt es sich, ob nicht womöglich zuerst in Irland und von Irland her schon in so früher Zeit wie in der Kolumbans auch auf dem Kontinent mit einem besonderen Nachdruck die Sitte angebahnt wurde, daß der Priester nicht wie in frühchristlicher Zeit das Meßopfer zum Volke, sondern von ihm weg nach Osten gewendet darbrachte, wie dies erst seit der Wende des 12. Jahrhunderts allgemeiner Brauch diesseits der Alpen wurde[3], aber auch schon in karolingischer

1 Opus francigenum, S. 98. 2 A. A., S. 9. 3 Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, Berlin-Leipzig 1919, S. 185.

und selbst vorkarolingischer Zeit nachweisbar ist[1]; tatsächlich ist er auch schon für einige altkeltische Oratorien in Cornwallis sicher bezeugt[2]. Dieser liturgische Wandel aber steht offensichtlich mit der Einführung des besonderen Chores im Zusammenhang.

Bei der Aufstellung des Altars in einem besonderen Chorraum nämlich tritt dieser und zugleich der zelebrierende Priester aus dem unmittelbaren räumlichen Zusammenhang mit der Gemeinde — sei es, daß es sich dabei um eine Laien-, sei es um eine mönchische Gemeinde oder um beide zusammen handelte — heraus, die Hinwendung des Priesters zu ihr wird dadurch sinnlos, und dies um so mehr, je stärker die Abtrennung zwischen Chor und Schiff war. Auch die Tatsache, daß weder der besondere Chor noch die Orientierung des Priesters nach Osten in Italien in früher Zeit gebräuchlich war[3], beides scheinbar erst unter dem Einflusse von Norden her und dabei keineswegs ganz allgemein sich durchsetzte, spricht für unsere Annahme. Sein inhaltlicher Sinn verleiht diesem Schritt besondere Bedeutung: Entsprach es dem frühen Christentum, daß wie in der altchristlichen Basilika die Gottheit zwischen Gemeinde und dem noch mit diesem eins sich fühlenden Priester, im Opfer symbolisch gegenwärtig, sich befand, so rückte sie nunmehr über beide hinaus, der Priester wurde Vermittler, die Gemeinde trat aus dem direkten Zusammenhang mit der im Altar symbolisierten Gottheit, in deren Bedeutung nunmehr das Übermenschlich-Erhabene, Unnahbare, der Begriff des Allbeherrschers stärker betont erscheint[4]; zugleich wurde damit die Kluft zwischen Diesseits und Jenseits verstärkt, die, im Urchristentum schon sehr ausgeprägt vorhanden, sich jetzt ungleich schwerer überbrückbar gab als dort. Bei solcher Einstellung ist die drakonische Strenge, mit der Kolumban auftrat, sehr erklärlich und auch, blicken wir vorwärts, die Bekehrung mit dem Schwerte durch Karl den Großen, die vom Standpunkte des Urchristentums unverständlich wäre.

Unsere Annahme eines Einsatzes von Irland her zur Entwicklung der Kreuzbasilika, besonders in bezug auf die Zweckbedeutung, fände schließlich eine Bestärkung in der bedeutenden Rolle, die seit Kolumban Irland und bald auch die englische Insel bis tief in die karolingische Zeit hinein auf dem Kontinent spielten. Es genügt,

1 Braun Joseph, S. J., Der christliche Altar, München 1924, S. 391, 408, 415. Auch Braun legt die Ableitung dieses Brauches bei den Bischofs- und Klosterkirchen von den kleinen Kirchen her nahe. 2 Braun, a. A., S. 408. 3 Vgl. in diesem Zusammenhang Durandus Guill., Rationale officiorum, Hagenau 1509, angeführt bei Sauer Jos., Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg im Breisgau 1902, S. 194. 4 Ähnlichen neuen Voraussetzungen wurde im Kirchenbau des christlichen Ostens durch die Einziehung der Ikonostasis zwischen Altar und Laienraum entsprochen.

nur darauf hinzuweisen, daß die Bekehrung der bis dahin noch nicht christianisierten Gebiete des heutigen Deutschlands fast durchwegs von Missionären von den britischen Inseln geleistet wurde und von eben dorther einige der bedeutendsten Ratgeber und Hofleute Karls des Großen stammten; auf dem Gebiete der Kunst hat man dazu längst eine Parallelerscheinung in dem Einfluß der irischen und angelsächsischen Buchmalerei erkannt. Anderseits schreibt man mit Recht den Missionären, die von Italien nach Gallien kamen, und dem darüber hinaus wirkenden Einflusse Roms als des Zentrums des abendländischen Christentums die Vermittlung der Basilika in die Gebiete diesseits der Alpen zu. Im Falle der kulturgeschichtlichen Bedeutung der britischen Inseln für das frühe Mittelalter aber nun, wo es sich unter anderm noch um eine so starke Persönlichkeit wie Kolumban handelte, möchte man eine bauliche Einwirkungsmöglichkeit im vorhinein zurückweisen[1] oder sie nur als ganz indirekt in Betracht kommend zugeben[2]. Deswegen offenbar, weil die Kirchen der britischen Inseln klein und »primitiv« waren. Man wird mit solcher prinzipieller Zurückweisung doch vorsichtiger sein müssen, vielmehr annehmen, daß es äußerst naheliegend ist, daß der Kreis, der Männer wie Kolumban, Bonifatius, Alkuin hervortrieb, Männer, die bis in die letzten Tiefen des damaligen abendländischen Geschehens hineinwirkten, auch in der Architektur Prinzipien entwickelte, die für den Kontinent bedeutungsvoll wurden. Was die Kleinheit der Bauten betrifft: die Dimensionen sind denn doch nicht das Alleinentscheidende; so hat noch niemand an der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der Pazzi-Kapelle Brunelleschis und des Tempiettos Bramantes gezweifelt, weil beide von kleinen Maßen sind. Und was etwa den irischen Kirchen infolge ihrer kleinen Maße an Einwirkungsmöglichkeit abgehen könnte, wird mehr als ersetzt dadurch, daß sie einer großen, tief verankerten Schichte angehören.

2. QUERSCHIFF UND BREITRAUM

Die vorausgehenden Erörterungen drehten sich um die Erweiterung der Basilika um den östlichen Chorraum. Damit ist indes das Problem der Entstehung der Kreuzbasilika nicht erschöpft. Freilich, über die Herkunft der Basilika diesseits der Alpen kann kein Zweifel herrschen, sie kam aus dem Mittelmeerkreise nach dem Norden im Wege des Christentums. Ein Problem aber ist das Querschiff; denn in Italien ist die Querschiffbasilika in frühchristlicher Zeit selten, dabei fast nur auf Rom beschränkt[3], diesseits der Alpen bildet sie die Regel im monumentalen Bauen. Mit Recht, wie uns scheint, nimmt man an, daß die Anregung zum Gebrauche der

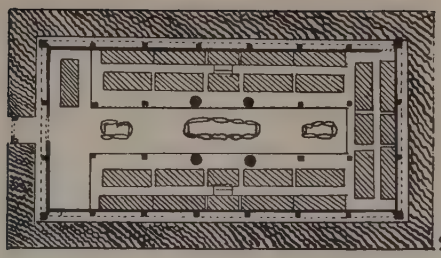
[1] Opus francigenum, S. 95. [2] Franckl, a. A., S. 8. [3] Dehio, Die kirchliche Baukunst, Bd. I, S. 159.

Querschiffbasilika im Norden von Rom ausging. Aber mit dieser Annahme ist noch keineswegs die Erklärung ihres unvergleichlich häufigeren Gebrauches diesseits der Alpen gegeben. Und doch muß er eine Ursache haben, die freilich nicht in der Baukunst des Mittelmeerkreises, sondern offenbar dort, wo eben dieser Brauch zu konstatieren ist, zu suchen ist. Unter dem Banne des Eindruckes der antiken Baukunst stehend und der Fülle erhaltener frühchristlicher Denkmäler, wogegen vom frühen einheimischen Bauen diesseits der Alpen so gut wie nichts erhalten blieb, hat man sie bisher dort nicht gesucht.

Das Querschiff bedeutet eine starke Einschränkung der räumlichen Tiefenorientierung der Basilika. Wir überlegen ganz prinzipiell: Dringt eine ausgesprochen in die Tiefe gerichtete Raumform, der im Stammlande nur selten ein breitgerichteter Raum sich entgegenstemmt, in ein anderes Gebiet und wird hier mit Vorliebe in Verbindung mit einem solchen in die Breite sich entwickelnden Raumteil angewendet, müßte man da nicht vermuten, daß diese Erscheinung mit bodenständigen Voraussetzungen, in denen das Moment der Breitenorientierung eine gewisse Rolle spielt, zusammenhängt? Was den speziellen Fall der Kreuzbasilika anlangt, so findet man tatsächlich eine Raumform in der germanischen Baukunst, die diese Voraussetzung darstellen könnte, nämlich den Breitraum der germanischen Fürsten- und Königshalle (Abb. 22), die ihrerseits wieder ihre volkstümlichen Voraussetzungen aller Wahrscheinlichkeit nach im fränkisch-oberdeutschen und altnordischen Bauernhof hat und bis in prähistorische Zeit (Hausurnen) zurückverfolgt werden kann (Abb. 23—25)[1]. Sie ist, von dem nur vereinzelt nachweisbaren Tempelbau abgesehen, der einzige Fall, wo wir bis zu einem gewissen Grade von einer Monumentalarchitektur der Germanen sprechen können.

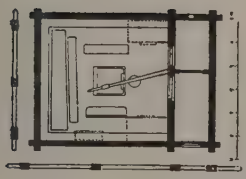
Daß die altnordische Halle ein Breitraum war, geht mit Sicherheit aus den nordischen Sagas hervor und dasselbe scheint nach dem Beowulflied auch für die ursprüngliche angelsächsische zu gelten[2]. Gudmundsson hat auf Grund der diesbezüglichen Stellen der Sagas eine Grundrißrekonstruktion gemacht, der in allem Wesentlichen beizustimmen ist. Sie zeigt einen Breitraum mit zwei Stützenreihen, die, wie die zum Vergleich heranzuziehenden Mastenkirchen, auch um die Schmalseiten herumgeführt sein konnten. In der Mitte an den beiden Langwänden stand je ein Hochsitz, der noch besonders dadurch betont sein konnte, daß die beiden Stützen zu seinen Seiten reich geschnitzt waren; auf dem einen Hochsitz saß der Herr des

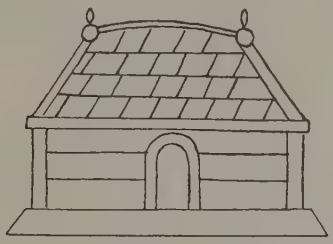
[1] Henning, a. A., S. 157 und 163; Thordemann B., a. A., S. 73 ff., S. 134 ff., und Förhistoriska hustyper i Norden, Stockholm 1919, in »Studier tillägnade«, O. Almgren. [2] Henning, a. A., S. 157. — Gudmundsson V., Privatboligen på Island i sagatiden, Kopenhagen 1889; Dietrichson-Munthe, a. A., S. 105 ff.

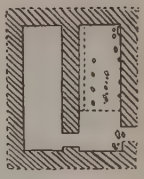

22

23

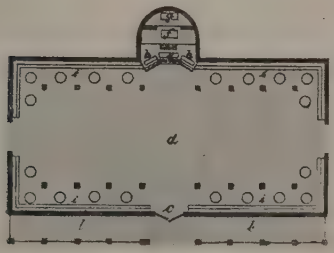
22. Altnordische Königshalle (Rekonstruktion Gudmundsson)
23. Urne von Königsaue

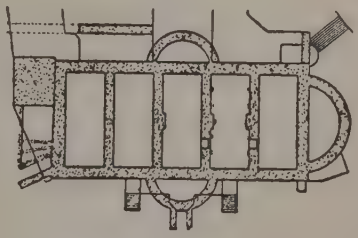

24


25

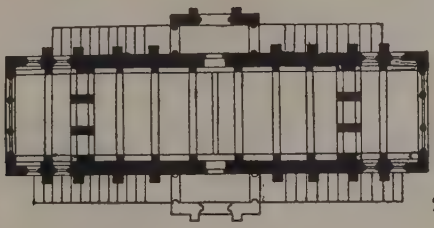

26

24. Kveste in Norwegen, Bauernhaus 25. Normannisches Haus auf dem Teppich von Bayeux 26. Erikstadir auf Island, Häuserreste


27


28

27. Palast Attilas 28. Aachen, Palast Karls d. Gr.


29

29. Naranco, Sta. Maria

Hauses, auf dem andern fand der würdigste der Gäste Platz. Zwischen den beiden Hochsitzen befand sich die Feuerstelle, nach den Seiten schlossen die Bänke für die Familienangehörigen, beziehungsweise die Gäste an, die sich auch über die Schmalseiten erstreckten, soweit bei der einen nicht Platz für den Eingang gelassen war; der Eingang konnte auch in eine der beiden Langwände gelegt sein, doch von der Mitte abgerückt.

Die Mitteilungen der Sagas wie die Rekonstruktion Gudmundssons finden eine Bestätigung in den ausgegrabenen Grundmauern eines Hauses bei Erikstadir auf Island[1] (Abb. 26), am Jaederen in Norwegen[2] und im Källbergaskog in Schweden[3].

Am Ende des 11. Jahrhunderts geschah unter englischem Einflusse eine bedeutende Änderung der Halle in der Richtung, daß der Hochsitz auf die eine der beiden Schmalseiten verlegt wurde; die Königshalle wurde dadurch von einem Breit- in einen Längsraum umgewandelt. In England selbst dürfte diese Veränderung durch eine Einwirkung des Längsraumes der Basilika zu erklären sein.

Die älteste germanische Palastanlage, von der wir genauere Kenntnis haben, ist indes nicht eine nordische, sondern die Attilas, deren Aussehen Priscus, Gesandter Theodosius' II. am Hoflager Attilas, in einem Berichte beschreibt (Abb. 27). Er war aus Holz und zweifellos von germanischen Bauleuten errichtet; seine Pracht und seine Dimensionen rangen selbst dem von Byzanz Kommenden Worte höchster Bewunderung ab. Ähnlich den nordischen Anlagen war die Halle des Palastes ein ausgesprochener Breitraum mit dem Sitze Attilas in der Mitte einer Langwand und dem Haupteingange an der andern[4].

Die einzige erhaltene germanische Königshalle haben wir offenbar in der Palasthalle der westgotischen Könige in Naranco in Spanien zu sehen, die 848, weil baufällig, von König Ramiro I. erneuert und dabei zur Kirche mit der Widmung an Maria bestimmt wurde (S. Maria da Naranco[5]). Nicht aus Holz, sondern aus Stein erbaut, hat sie die Jahrhunderte überdauern können (Abb. 29). Die beiden Eingänge befinden sich an den Langseiten; über den Erdboden erhöht, werden sie über Treppen erreicht. Die beiden Schmalseiten öffnen sich mit drei Bogenöffnungen zu je einer offenen Bogenhalle. Außer der Breiträumigkeit weisen bauliche Einzelheiten auf die heimische Baukunst der Germanen.

1 Brunn D., Gammel Bygningsskik paa Islandske gaarde, in Foreningen til Norske Fortidsmindesmaerkers Bevaring, Aarsberetning 1907, S. 37; 1908, S. 62. 2 Schetelig H., En aeldre Jaernaldersgaard paa Jaederen, Bergens Museums Aarbog, 1909, Nr. 5. 3 Almgren O. in Upplands fornminnesföreningens tidskrift, VI, S. 342 ff. 4 Stephani K. G., Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, I, Leipzig 1902, S. 173 ff. Hier auch eine Planrekonstruktion. 5 Haupt, a. A., S. 225 ff.; Franckl, a. A., S. 39.

Inhaltlich aber und im wesentlichen auch dem Bautypus nach gehört in eine Linie mit der altgermanischen Halle der ganze, in einer Reihe von Beispielen erhaltene Pfalzenbau des Mittelalters[1]. So gleich die bedeutendste derartige Anlage aus karolingischer Zeit, der Palast Karls des Großen in Aachen, der das Produkt eines Umbaues einer merowingischen Anlage ist (Abb. 28). Über seinen beiden noch erhaltenen, durch Querwände in fünf Räume geteilten unteren Geschossen befand sich der Saal, dessen fünf Stützen, auf den Quermauern der unteren Geschosse stehend, ihn in zwei Schiffe teilten. In der Mitte an den beiden Langwänden befanden sich zwei Apsiden, eine weitere an einer Schmalseite. In welcher dieser drei Apsiden der Platz des Kaisers war, ist unsicher; aber auch wenn man dafür die der Schmalseite in Anspruch nimmt, so ist doch schon allein mit der Zweischiffigkeit die Breitenorientierung in die Anlage aufgenommen, denn wäre die Längsorientierung die ausschlaggebende gewesen, so hätte man nie die Längsachse mit Stützen besetzt

1 K. M. Swoboda hat in seinem Buche: Römische und romanische Paläste, Wien 1919, S. 228, die Bedeutung der germanischen Halle in wenigen Sätzen streifend, zwar die Möglichkeit eines zwecklichen Zusammenhanges zwischen ihr und dem karolingischen, beziehungsweise mittelalterlichen Saalbau offen gelassen, künstlerisch aber ist sie nach ihm zweifellos in der römischen Architektur aufgegangen. Hätte sich Swoboda eingehender mit ihr befaßt, was bei seinem Thema doch notwendig gewesen wäre, und das Moment der Breiträumigkeit beachtet, das architektonisch von ganz prinzipieller Bedeutung ist und die germanische Halle mit dem mittelalterlichen Palast und Pfalzenbau auch künstlerisch verbindet, so hätte er wohl kaum jene Behauptung aufgestellt oder sie zumindest stark einschränken müssen. Gleich anschließend auf S. 228 ff. fällt Swoboda die bei karolingischen Pfalzenanlagen beobachtbare, in der Errichtung zweier oder mehrerer selbständiger Bauten baukünstlerisch formulierte Zweckscheidung auf. Wie er selbst feststellen muß, fehlt diese Erscheinung durchaus in der römischen Architektur, in der er die Wurzel für alle übrigen Züge des frühmittelalterlichen Pfalzenbaues nachweisen zu können glaubt. So wendet er sich nach Byzanz, das für ihn nur ein besonderer Ast der Spätantike ist; er findet sie auch hier nicht, wohl aber im altpersischen und sassanidischen Palastbau, ohne sie doch in seinem Fall von diesem herleiten zu wollen. Schließlich nimmt er denn S. 229 an, daß diese Erscheinung doch in der Spätantike vorhanden gewesen sein müsse, daß eben nur die entsprechenden Denkmäler nicht erhalten geblieben seien. Das Naheliegendste, nämlich ihre Existenz im germanischen Holzbau, die wir oben in den Erörterungen über den besonderen Chorraum herangezogen haben, sieht er auch hier nicht, obwohl ihm der Königshof zu Siptenfelde und die Hünenburg bei Rinteln, beide von ihm abgebildet, einen Fingerzeig hätten geben können. Wie denn Swobodas Buch, so wertvoll es in der zusammenfassenden Vorführung des Denkmälermaterials des spätantiken Palast- und Villenbaues und besonders in formanalytischen Feststellungen ist, überall dort unbefriedigt läßt, wo es sich um die entwicklungsgeschichtliche Deutung des Verhältnisses zwischen Spätantike und Mittelalter bemüht. Die großen Schwierigkeiten, die mit dieser Frage verbunden sind, werden von ihm nicht überwunden und sind, wie es uns scheint, unüberwindbar von der die ganze Arbeit bestimmenden entwicklungsgeschichtlichen Grundeinstellung aus, die unter Zuseiteschieben der bodenständigen Gegebenheiten einen linear-kontinuierlichen Gesamtablauf in der Entwicklung der bildenden Kunst wie der ganzen Menschheitsentwicklung überhaupt voraussetzt, voraussetzt trotz Strzygowski und Spengler, die — jeder auf seine Art — am energischesten gegen sie Sturm gelaufen sind (vgl. hiezu Glück Heinrich, Vergleichende Architekturgeschichte und die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft im »Belvedere«, 1925, Heft 32/33).

und auf diese Weise die Blick- und Hauptrichtung in zwei solche gespalten. Man kann demnach im Falle Aachens von einer Doppelorientierung sprechen[1]. Ein ausgesprochener Breitraum aber war der Saal der gleichfalls von Karl dem Großen errichteten, von Friedrich Barbarossa umgebauten Pfalz von Nymwegen (Abb. 30), ein Übersichtsplan von 1725/1726 gibt den Grundriß des Saales, der sich durch große Länge auszeichnet. An die eine Langwand, etwas von der Mitte abgerückt, war ein halbrund geschlossener Ausbau angefügt: der Platz für den Thron des Kaisers. Ganz ähnlich beschaffen war der karolingische Palast, der bei Kirchheim im Elsaß ausgegraben wurde: ein Breitraum mit einer Apsis an der einen Langwand. Ganz anders dagegen der Saal des von Karl in Angriff genommenen, von Ludwig dem Frommen vollendeten Neubaues der Pfalz zu Ingelheim (Abb. 31). Hier war, wie Ausgrabungen zeigten, die kirchliche Bauform der Basilika gewählt worden; ein dreischiffiger, offensichtlich basilikaler Längsraum mit einer Apsis an einer Schmalseite (Rekonstruktion Clemen). Immerhin meldet sich die Breitenorientierung leise zum Wort, wenn die Mitte der Langwände Nebeneingänge aufweist. Deutlicher als der Aachener Palast zeigt sie, wie in der Zeit Karls des Großen unter dem Einflusse des Kirchenbaues im Hallenbau ein Schwanken zwischen der traditionellen Breiten- und der eingeführten Tiefenorientierung entstand, das sich aber schließlich zugunsten des ersteren entschied.

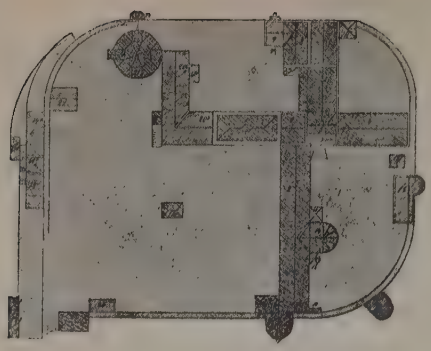
Der Pfalzenbau nahm im Bauen karolingischer Zeit einen sehr breiten Raum ein, die angeführten Bauten sind nur die Haupt- und die in ihrer Disposition halbwegs bekannten Beispiele gegen eine große Zahl anderer, von denen wir nichts als ihre einstige Existenz wissen. Es ist von höchstem Interesse, zu beobachten, daß dieser karolingisch-germanische Hallenbau auch auf den Klosterbau von Einfluß wurde, was unseres Wissens noch nicht erkannt worden ist. Das Refektorium des Klostergrundrisses von St. Gallen[2] zeigt dies (Abb. 32); wir haben da einen monumentalen Breitraum vor uns, an dessen einer Langwand der Eingang, an dessen anderer das Lesepult, von dem aus die Tafellektüre vorgelesen wurde, und die Sitze der Gäste sich befinden; der Sitz des Abtes befindet sich an dem hufeisenförmigen Tisch in der Mitte der westlichen Hälfte des Raumes, womit ähnlich wie beim Aachener Palast zur Breiten- die Längsorientierung tritt. Diese Äbte mögen sich inmitten

1 Thordemann (Alsnö hus, S. 133 ff. und der Karolingerpalast in Aachen als Triconchos in Studien zur Kunst des Ostens [Festschrift zum 60. Geburtstage J. Strzygowskis], Wien-Hellerau 1923, S. 241 ff.) hat bezüglich des Aachener Palastes auf orientalische Einflüsse hingewiesen; wir gehen hier auf diese nicht näher ein, da es sich uns allein um die Breiträumigkeit handelt, die auch Thordemann bei Aachen in bodenständiger Tradition verankert sieht. 2 Für die Deutung des St. Gallener Grundrisses vgl. Stephani, a. A., S. 41 ff.

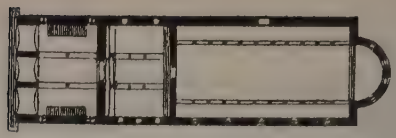
ihrer Mönche nicht unähnlich wie germanische Fürsten im Kreise ihrer Vasallen gefühlt haben: heidnisch-germanisches Fühlen umgruppiert auf christliches Niveau (vgl. Heljand). Sie besaßen auch die entsprechende materielle Grundlage dazu in dem ständig anwachsenden Klosterbesitz, und es sollte nicht allzu lange dauern, bis andere hohe geistliche Würdenträger, die Inhaber der Bistümer, zugleich weltliche Fürsten wurden. Auf dem Baugrundriß von St. Gallen sind noch eine Reihe anderer Gebäude ersichtlich, deren Hauptraum breitorientiert war, so unter anderen das Hospiz für die vornehmen Gäste, das Armenhospiz, die Schule. Nur vom Breitraum her wird auch die bei Refektorien später so häufige Zweischiffigkeit zu erklären sein.

Der Pfalzenbau des 11. und 12. Jahrhunderts, der in so eindrucksvollen, wenngleich teils unglücklich restaurierten Beispielen wie den Pfalzen und Schlössern von Goslar, Dankwarderode, Gelnhausen und der Wartburg uns heute noch vor Augen steht, schloß an den karolingischen Pfalzenbau an. Stärker noch als dieser aber hält er sich an den bodenständigen Breitraum, der in dieser Zeit gegenüber der Tendenz zur Längsorientierung, mit der der Breitraum im karolingischen Pfalzenbau zu kämpfen hatte, vor allem auf deutschem Gebiet einen vollen Sieg errang[1]. In Goslar (Abb. 33) ist das Untergeschoß ähnlich abgeteilt wie im Palast von Aachen und in gleicher Weise kamen die Stützen der zweischiffigen Halle darüber auf den abteilenden Quermauern des Untergeschosses zu stehen. An der einen Langwand befand sich der Thron des Kaisers (Heinrich III.). Auch in dem sogenannten Grauen Haus in Winkel im Rheingau, das uns ein Bild vom Wohnhausbau der Vornehmen gibt, sind die Haupträume breitorientiert (Abb. 34, 35)[2]. Im französischen Hallenbau trat, wie es scheint, wenigstens bei den größeren Anlagen die Breitorientierung stärker zurück, aber die Erinnerung an sie bestand, wenn der Saal des von Philipp dem Schönen errichteten königlichen Schlosses in Paris, des größten Hallenbaues des Mittelalters, im Erdgeschoß vier-, im Obergeschoß zweischiffig angelegt wurde[3]. Häufiger wirkt in Frankreich die Breitorientierung beim Hauptraum von Häusern und kleineren Palästen oder Schloßanlagen durch, sei es nun, daß sie in der Lage des Einganges, sei es der des Kamins in der Mitte einer Längsseite zur Geltung kommt. Dies ist übrigens eine höchst natürliche Erscheinung, denn es ist ohneweiters klar, daß es gerade die kleineren Anlagen sein mußten, wo bodenständige Gegebenheiten, alter Brauch und Tradition am längsten in Geltung bleiben mußten. Viollet-le-Duc stellt eine

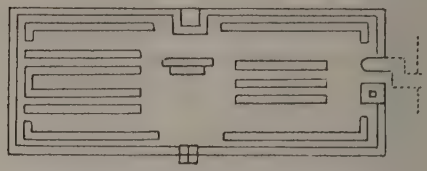
1 Stephani, a. A., II, Leipzig 1903, S. 112. 2 Stephani, a. A., II, S. 532 ff. 3 Viollet-le-Duc E., Dictionnaire raisonné de l'architecture française, VIII, Paris 1875, S. 81 ff.



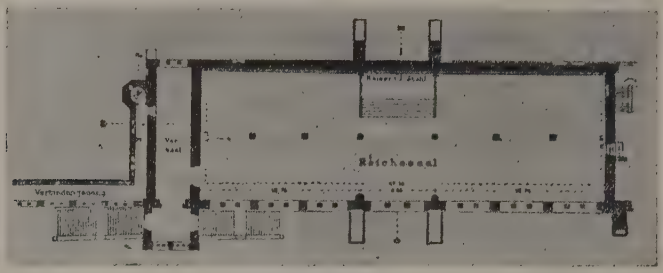
30. Nymwegen, Pfalz



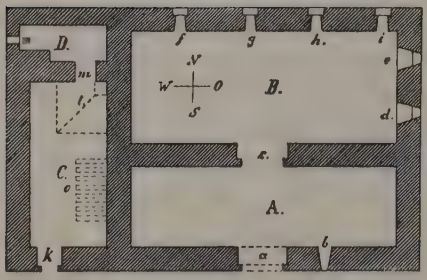
31. Ingelheim, Pfalz. Rek. Clemen

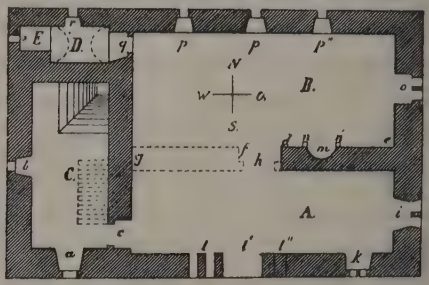


32. St. Gallen, Refektorium

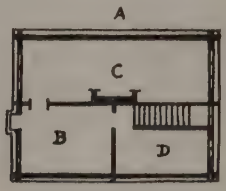


33. Goslar, Pfalz





34/35. Winkel im Rheingau, Erd- und Obergeschoß des sogen. Grauen Hauses



36. Bauernhaus in den Vogesen

ganze Reihe solcher Bauten vom 13. bis zum 15. Jahrh. zusammen und vermehrt diese Reihe noch durch in Fachwerk errichtete Bauernhäuser von gleichem Grundtypus (Abb. 36)[1]. Von der Annahme ausgehend, daß die in Betracht kommende Hauseinteilung aus den größeren Anlagen in den Bauernhausbau übernommen wurde, stellt er diesen an das Ende der Reihe. In Wahrheit hat die Entwicklung, wie aus unseren vorhergehenden Erörterungen hervorgegangen sein dürfte, offenbar gerade den umgekehrten Weg zurückgelegt.

Schließlich ist es anscheinend auch die altgermanische Halle, in der auf dem Wege über den Pfalzenbau die Vorliebe wurzelt, mit der in der westeuropäischen Baukunst die öffentlichen städtischen Bauten, wie Rathäuser usw., der Länge nach zum Platze entwickelt zu werden pflegten, wobei die diesem zugekehrte Längsseite fassadenmäßig durchgebildet erscheint[2]. Daß daneben auch der spätantike Palast- und Villenbau von maßgebender entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung für diese Erscheinung war[3], soll damit nicht bestritten werden, im Gegenteil, wie wir überhaupt nicht darauf anstehen, die Rolle der antiken Kunst bei der Entstehung der abendländischen geringzuachten, wenn wir uns auch vor ihrer Überschätzung hüten möchten.

Dieser kurze Überblick über die Stellung des Breitraumes in der frühmittelalterlichen Baukunst, in dem nur wichtigste Beispiele besonders angeführt wurden, mag genügen, um zu zeigen, daß der germanische Breitraum einen Faktor in der Baukunst jener Zeit darstellt, der bei der Untersuchung von Neubildungen nicht übersehen werden darf; es müßte sehr merkwürdig erscheinen, sollte er für die Allgemeinentwicklung ganz bedeutungslos geblieben sein. Suchen wir uns das Bild der Verhältnisse auf dem Gebiete der merowingischen und karolingischen Zeit vorurteilslos vorzustellen, so ist dafür bei einstweiliger Vernachlässigung anderer Faktoren bestimmend, daß diesseits der Alpen im monumentalen Bauen, soweit davon überhaupt die Rede sein kann, in gewissen wichtigen Gebieten aber auch im allgemeinen Wohnhausbau der Breitraum eingebürgert ist. In diesen Kreis dringt mit dem Übergreifen des Christentums eine Bauform, die ausgesprochen in die Tiefe orientiert ist; gleichzeitig lernte man im Norden auch die Querschiffbasilika von Süden her kennen, es hatten ja gerade die Hauptkirchen von Rom diese Form, womit das Element der Breiträumigkeit im Rahmen eines christlichen Kirchenbaues kirchlich legitimiert erscheinen konnte. Mit der Querschiffbasilika aber war die Möglichkeit zur Überbrückung des fundamentalen Gegensatzes der

1 A. A., VI, unter »maison« und »manoir«. 2 Schweisthal M., La halle germanique et ses transformations, Ann. de la soc. d'arch., Brüssel 1907, XXI, S. 179 ff. 3 Swoboda, a. A., S. 206 ff.

beiden aufeinanderprallenden Bauprinzipien gegeben. Ist es nicht unter den gegebenen Verhältnissen eine Notwendigkeit gewesen, daß sie es war, die die bevorzugte christliche Kirchenbauform der Gebiete diesseits der Alpen wurde, sie, die nicht allein den Gegensatz überbrückte, sondern die Spannung zwischen Tiefen- und Breitenraum sogar zum architektonischen Problem erhob? Gleichzeitig finden wir aber auch die Erklärung dafür, daß in Italien die Querschiffbasilika nach ihrer ersten Anwendung in Rom erst später wieder und da hauptsächlich unter nördlichem Einflusse häufiger auftauchte; in Italien erhielt ja der Breitraum trotz des germanischen Zuzuges nie gleiche Verbreitung wie diesseits der Alpen, wo er bodenständig in großer Schicht verwurzelt war.

Manche werden vielleicht diesen Erklärungsversuch trotz allem noch phantastisch finden, wenngleich bisher noch keine andere befriedigende Erklärung in dieser Frage gegeben worden ist. Die Ursache hiefür ist dieselbe, die wir schon im Zusammenhange mit der Herleitung des Chores angeführt haben, die nämlich, daß die herkömmliche Meinung sich nicht vorstellen kann, daß für die Ausgestaltung der frühen kirchlichen Monumentalarchitektur diesseits der Alpen eine andere als die Baukunst der späten Antike oder höchstens von Byzanz in Betracht kommen konnte. Solcher Meinung möchten wir, wenn sie sich schon andern kunstwissenschaftlichen Argumenten gegenüber versagt, im Zusammenhange mit den baukünstlerischen Fragen, die entscheidende Rolle zu bedenken geben, die die Eigenart der in Betracht kommenden Völker diesseits der Alpen in allen Fragen des Lebens bei der kulturellen Neugestaltung Europas gespielt hat, eine Rolle, die von den Kulturhistorikern längst gewürdigt ist. Wenn beispielsweise die neu erstehende Welt von der spätantiken nicht den römischen Beamtenstaat übernahm, sondern im wesentlichen auf eigenen Voraussetzungen den Feudalstaat des Mittelalters trotz des — überschätzten — kulturellen Übergewichtes des Mittelmeerkreises ausbildete, oder wenn seit merowingischer Zeit (Kolumban) die Gebiete diesseits der Alpen immer stärkere Einsätze auf religiösem Gebiete machten, bis sie mehr oder weniger die Führung erlangten; wenn man nur das bedenkt, so ist das Hineinwachsen diesseits der Alpen gegebener baukünstlerischer Voraussetzungen in die Baukunst des neuen Kulturkreises wohl nicht merkwürdiger und unwahrscheinlicher als jene Parallelerscheinungen (!)[1]. Es gibt noch eine ganze Reihe ungelöster Probleme auf

[1] Die Forscher auf dem Gebiete der Volkskunst wie auch Architekten verfügen in solchen Fragen oft genug über einen viel freieren Blick als Kunsthistoriker. Otto Stiehl, der gewiß überall, wo möglich, den antiken Einfluß betont, läßt den germanischen Hof- und Hallenbau selbst in die südliche Baukunst übergreifen. Wir zitieren ihn wörtlich: »Es liegt nun nahe, daß dieses schlichte Bild germanischer Baukunst sich durch die enge Berührung mit der entwickelteren antiken Sitte, wie sie

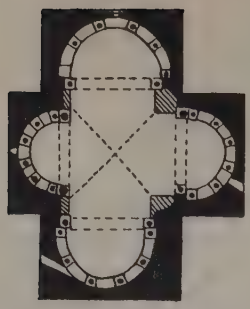
dem Gebiete der mittelalterlichen Baukunst. Zum Teil wenigstens, dürfen wir annehmen, sind sie deswegen ungelöst geblieben, weil man sie gewöhnlich einseitig nur vom Süden, nie vom Norden her zu lösen versuchte.

Wir haben schließlich in der Querschiff- und Breitraumfrage noch einige Einzelbemerkungen hinzuzufügen.

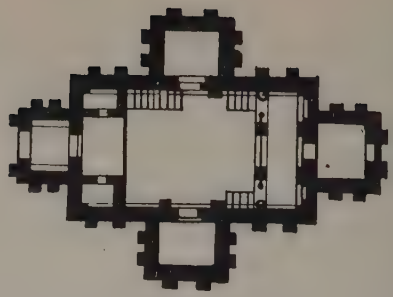
Der reine Breitraum kommt in der frühen kirchlichen Baukunst des Abendlandes nur ganz vereinzelt vor. So einmal bei St-Jean in Poitiers, das nach Haupt[2] im 6. Jahrhundert erbaut, im 7. oder 8. Jahrhundert vervollständigt wurde und von Franckl[3] ins 7. Jahrhundert gesetzt wird (Abb. 6); weiters beim Baptisterium in Venasque (Abb. 37), das gleichfalls dem 7. Jahrhundert angehört. Es trifft sich hier die Schicht von Breiträumen, die mit dem Stichwort Königshalle bezeichnet erscheint, mit einer zweiten, zu der unter andern die Villa Hadriana in Tivoli und der Kaiserpalast in Trier als Monumentalbeispiele gehören. Mit seinen Apsiden scheint auch der Palast Karls des Großen in Aachen mit dieser im Zusammenhang zu stehen. Diese zweite Schicht von Breitanlagen dürfte sich auf das westliche Mittelmeergebiet lokalisieren lassen[4]. Wir gehen hier nicht näher auf sie ein.

Für die Bedeutung des speziell in den germanischen oder von Germanen durchsetzten Gebieten aber möchten wir auf eine interessante Erscheinung in der frühmittelalterlichen Kirchenbaukunst Spaniens hinweisen, die für die Einwirkung des Breitraumes auf den basilikalen Längsbau spricht. Es handelt sich dabei im besonderen um die Kirchen S. Cristina de Lena und Santullano in Oviedo. Letztere zeigt in der Grunddisposition auffallende Übereinstimmungen mit dem west-

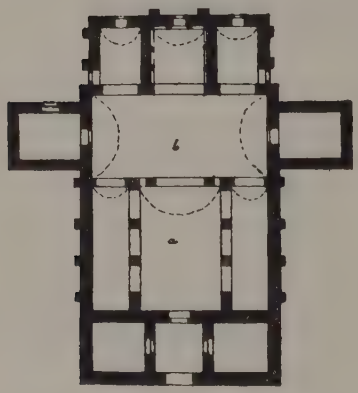
die Eroberung der weströmischen Länder mit sich brachte, von Grund aus und durchgreifend habe umgestalten müssen. Und doch ist dies durchaus nicht der Fall. Daß die antike Weise, in kleinen, lichtlosen und höhlenartigen Gemächern zu hausen, die um einen Säulenhof eng zusammengeschlossen waren, den an freie Weiten gewohnten Germanen nicht locken konnte, ist ohneweiters anzunehmen. Sie zogen die heimatliche Art, in freistehenden Hütten zu wohnen, auch weiterhin vor. So kommt die Gesamtordnung der Höfe, wie man sie aus einer Anzahl von einräumigen Häusern zusammenzusetzen gewohnt war, nicht nur in rein germanischen Ländern, sondern auch im eroberten Römergebiete, selbst in dem von antiker Bildung durchtränkten Süden von Frankreich zur Herrschaft. Vor allem wird der große Saal als Hauptbestandteil vornehmer Wohnungen auch in die südliche Baukunst eingeführt (vgl. auch Enlart, a. A., II, S. 59). Er tritt uns auch in dem berühmten Edikt, durch das der Langobardenkönig Rothari um die Mitte des 7. Jahrhunderts die Arbeitsverhältnisse der oberitalischen Bauhandwerker, der magistri comacini, ordnete, unter dem Namen ›sala‹ als feststehender, allgemein verständlicher Begriff entgegen« (Der Wohnbau des Mittelalters, Leipzig 1908, S. 9 f.). So sieht Stiehl denn auch weiter in dem in einem Mosaik von S. Apollinare nuovo in Ravenna dargestellten Palast Theoderichs eine »antikisierende Fassung der alten dreischiffigen (germanischen) Häuptlingshallen« (a. A., S. 12 f.). 2 A. A., S. 242. 3 A. A., S. 10. 4 Glück Heinrich, Die Herkunft von Querschiff und Triconchos in der römischen Basilika (in der Festschrift für Paul Clemen, im Erscheinen).



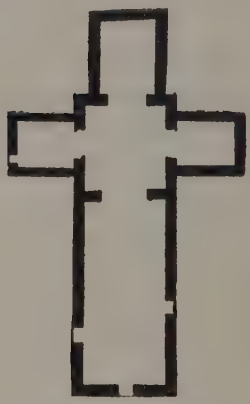
37. Venasque, Baptisterium



38. Sta. Christina de Lena



39. Oviedo, Santullano



40. Dover, S. Mary

41. Normannische Halle auf dem Teppich von Bayeux

gotischen Königspalast in Naranco (Abb. 38): an ein Rechteck, das den Kern der Anlage bildet, sind sowohl an den Schmal- wie den Langwänden wie dort Nebenräume angefügt, nur daß sie hier zum Teil ihrer andern Zweckbestimmung entsprechend nach außen abgeschlossen sind und die Gesamtanlage nicht in die Breite, sondern in die Tiefe orientiert ist, wie ja auch im Palast von Naranco nach seiner Umwandlung in eine Kirche der Altar in den Nebenraum der einen Schmalseite gestellt und damit die Tiefenachse des Baues betont wurde. Was für S. Cristina de Lena im ganzen gilt, gilt im Falle Santullanos für die Ostpartie (Abb. 39); sie wiederholt im wesentlichen die Grundrißdisposition von Naranco und S. Cristina, und zwar wie Naranco in Breitorientierung. Grob gesagt: Die Disposition von S. Cristina sieht wie zusammengesetzt aus einem basilikalen Langhaus und einer breitgerichteten Königshalle aus. Jedenfalls will es scheinen, als hätten bei der Gestaltung der Ostpartie Erinnerungen an den Typ der westgotischen Halle mitgespielt, mag man auch annehmen, daß die Anregungen von der römischen Querschiffbasilika ausgegangen sind. Auch die allgemein geringe Tiefenentwicklung der spanischen Kirchen (zum Beispiel Santullano, wo die Tiefenrichtung nur durch die Arkadenstellung bewirkt wird) wird kein Zufall sein, sondern womöglich auf Rechnung der wenigstens keine besondere Vorliebe für die Tiefenorientierung zeigenden Baukunst der Germanen zu setzen sein.

Schließlich ist es noch sehr wohl denkbar, daß nicht nur die Vorliebe der Gebiete diesseits der Alpen für die Querschiffbasilika, sondern auch eine andere, bisher nicht befriedigend erklärte Erscheinung in der frühmittelalterlichen Baukunst dieser Gebiete erst vom Breitraum der germanischen Halle her ihre Erklärung findet: die Doppelchörigkeit, die mitunter auch zur Einschaltung eines zweiten, westlichen Querschiffes geführt hat. Der Hinweis auf die wenigen doppelchörigen Kirchen Nordafrikas (Orléansville) genügt nicht als Erklärung für die Häufigkeit ihres Auftretens auf fränkischem Gebiet und speziell am Rhein. Wohl wird anzunehmen sein, daß hier stark im Vordergrunde bis jetzt noch nicht ganz aufgeklärte zweckliche Forderungen standen, aber selbst wenn man sich entschließen würde, in ihr eine im Rahmen der Basilika unabhängige Neuschöpfung auf Grund solcher zwecklicher Forderungen zu sehen, wird man die Möglichkeit gerade dieser Lösung, die allem basilikalen Prinzip entgegen den Eingang an die Langseite verlegt, am besten darin sehen, daß im Hallenbau dieser Gebiete der Eingang an der Längswand das Gegebene war. Tatsächlich wirkt auch die damit zugleich nach Osten und Westen orientierte doppelchörige Kirche beim Eintritt als ausgesprochener Breitraum, der Raum dehnt sich nach rechts und links; erst wenn man sich nach einer der beiden Richtungen

im rechten Winkel umstellt, wird die Tiefenorientierung des Raumes entscheidend. Vollends als Breitraum wirkt das Äußere, dessen Hauptansichten unbestreitbar die Langseiten darstellen (Abb. 42). Diese merkwürdige Wirkung der doppelchörigen Kirche ist in ihrer Kompliziertheit an sich schon geeignet, den Eindruck zu erwecken, daß eine solche Lösung notwendig auf die Durchdringung zweier ganz verschiedener Prinzipien der Raumgestaltung zurückgehen muß. Wenn wir nun sehen, daß in den für ihre Entstehung in Betracht kommenden Gebieten einerseits der reine Breitraum bodenständig vorhanden war, anderseits der reine Längsraum im Wege einer Einwirkung von außen eindrang, so dürfte die Ver-

42. St. Michael in Hildesheim, 1001 Modell

mutung berechtigt sein, daß jene Erscheinung aus dem Zusammentreffen der beiden Raumformen zu erklären wäre. Die doppelchörigen Basiliken Nordafrikas? Es bleibt immerhin historisch möglich, daß sie die Anregung gegeben haben, es ist aber auch möglich, daß sie als eine Parallelerscheinung zu der in fränkischen Kreisen, dort mit der andern Breitraumschicht zusammenhängend, aufzufassen sind.

Die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen der doppelchörigen Basilika Frankens mit dem Breitraum könnte noch die Rolle, die der Südeingang in der mittelalterlichen Kirchenbaukunst Westeuropas spielt, verstärken. Bei der doppelchörigen Basilika befanden sich naturgemäß die Haupteingänge an den beiden Langseiten, der bevorzugte scheint dabei der südliche gewesen zu sein. Aber wie die Doppelchörigkeit, so konnte auch der südliche Haupteingang sich im allgemeinen

nicht tiefer ins Mittelalter hinein behaupten, das Aufkommen der doppeltürmigen Westfassade entschied für immer den Sieg des Westeinganges. Das gilt indes nur für die großen Kirchen. Im Landkirchenbau Deutschlands, Österreichs und Skandinaviens vermochte er sich bis zum Ausgange des Mittelalters zu halten, in manchen Teilgebieten dieser Länder sogar als Regel[1], in manchen gleichberechtigt neben dem Westeingang. Vor dem Südportal ist gewöhnlich auch ein kleiner Versammlungsplatz angelegt und südlich von der Kirche liegt meistens auch der Friedhof. Altgermanische Begriffskombination des Nordens mit den dunklen Mächten und des Südens mit dem Guten verbindet sich mit den praktisch-klimatischen Voraussetzungen als Ursache für solche Gepflogenheit. Diese tritt bereits im altgermanischen Haus entgegen, soweit seine jeweilige Lage es zuließ; es wurde am liebsten der Länge nach westöstlich orientiert, der Haupteingang auf der Südseite angebracht, der Hochsitz an der Nordwand des Hauptraumes aufgestellt, hier, wo es infolge des nur durch das Rauchloch einfallenden Lichtes ám hellsten war[2].

3. VIERUNGSTURM UND ZENTRALE ÜBERHÖHUNG

Die abendländische Kreuzbasilika schließt endlich noch ein drittes wichtiges Problem in sich: das Problem des Ursprunges des Kirchenturmes, speziell des Vierungsturmes. Seiner Lösung stellen sich größte Schwierigkeiten entgegen und bei der mangelhaften Kenntnis, die wir gerade von der frühen Baukunst besitzen, erscheint es nachgerade aussichtslos, ob man jemals alle sich ergebenden Fragen beantworten können wird. Jedenfalls bedürfte es ganz umfassender, vor allem auch vergleichender Untersuchungen, um hier der Wahrheit näherzukommen. Wir müssen uns einstweilen mit einigen mehr oder weniger sprechenden Hinweisen begnügen.

Sicher ist, daß keinesfalls Versuche befriedigen können wie solche, die den abendländischen Turmbau bei Kirchen von den italienischen Campaniles, den römischen Befestigungstürmen oder von den syrischen Kirchtürmen ableiten. Jeder Erklärungsversuch wird sich von Anfang an immer die wichtige Tatsache vor Augen halten müssen, daß in der ganzen Antike der Turmbau künstlerisch keine, in der christlich-abendländischen Baukunst aber bis heute eine ausschlaggebende Rolle gespielt hat. Man wird daher als Ursprungsgebiet in erster Linie die Gebiete diesseits der Alpen ins Auge fassen, dann aber vergleichend den ganzen Orient hereinzuziehen

1 Im Hausruck- und Traunviertel Oberösterreichs beispielsweise, deren sämtliche Kirchen ich gelegentlich der kunsttopographischen Bearbeitung dieser Gebiete für Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler kennen lernte, hat oder hatte die weit überwiegende Mehrzahl aller mittelalterlichen Kirchen den Haupt- oder überhaupt den einzigen Eingang an der südlichen Langseite. Wie die Verhältnisse in Frankreich liegen, ist bei dem Fehlen einer Kunsttopographie schwer festzustellen. 2 Dietrichson-Munthe, a. A., S. 102—104.

haben, wo, wie Dehio schon aufmerksam gemacht hat[1], in den sassanidischen Feuertürmen, den islamischen Minaretten und den indischen Stupas, wozu noch unbedingt der Pagodenbau angereiht werden muß, offenbar entwicklungsgeschichtliche Parallelerscheinungen zu sehen sind[2]. Die Ableitung der Hochbauten Asiens ist übrigens gleich ungeklärt wie die der Türme Europas; aber es ist vielleicht wichtig zu konstatieren, daß ebenso wie in Europa der Turmbau dort entstanden ist, wo die Antike und die germanisch-keltischen Gebiete sich treffen, so die Entstehung der Hochbauten Asiens ungefähr dort, wo der Bereich der alten asiatischen Hochkulturen mit der Nomadenwelt des Nordens sich trifft, zu lokalisieren ist.

Kann immerhin heute mit Dehio ganz allgemein gesagt werden, daß der Turmbau als wesentlicher Bestandteil im abendländischen Bauen eine selbständige Tat des Kreises nördlich der Alpen ist, so ergeben sich anderseits hinsichtlich seines Ursprunges etwa folgende Fragen: 1. Sind die Anregungen zum Turmbau vom Süden, beziehungsweise vom Osten ausgegangen, die dann von Nordwesteuropa als seinem künstlerischen Wesen entsprechend willkommen geheißen und einer neuen Bedeutung für die architektonische Gesamterscheinung zugeführt wurden? 2. Waren im heimischen Bauen diesseits der Alpen Voraussetzungen zu der nachmaligen glänzenden Entwicklung des Turmbaues vorhanden, die gegebenenfalls auch ohne fremde Anregungen zur Auswirkung hätten kommen müssen oder können? 3. Ist der Turmbau eine Neuschöpfung des in Frage stehenden Kreises aus zwecklichen Forderungen?

Für das Problem der Entstehung der Kreuzbasilika kommt nur der Vierungsturm, beziehungsweise die Vierungskuppel in Betracht. Damit scheiden sowohl der Campanile als auch der römische Befestigungsbau von vornherein für die Untersuchung direkter Anregungen aus. In Betracht kommen aus dem Bereiche der frühchristlichen Baukunst nur der Zentralbau oder Mischbauten zwischen Zentralbau und Basilika, wo allein als Mittelmotiv die Überhöhung durch die Kuppel begegnet. Der Zentralbau griff auch auf die Gebiete diesseits der Alpen über, dabei teils von Italien aus, teils direkt aus dem Osten, von Byzanz und Kleinasien[3]. Dabei kämen aber nicht nur die von Graf berücksichtigte Form des Zentralbaues, sondern so ziemlich alle Formen, in denen er im Westen entgegentritt, als anregend für die Entwicklung des Vierungsturmes in Betracht.

1 A. A. I, S. 564. 2 Wir möchten hier besonders nur auf die weitgehende Übereinstimmung zwischen den skandinavischen Stabkirchen und dem Pagodenbau verweisen, die ihren tiefen entwicklungsgeschichtlichen Sinn hat. 3 Für das Wandern der in Vorderasien bodenständigen Form des Zentralbaues mit der Kuppel über dem Quadrat vgl. Strzygowski J., Ursprung . . ., S. 65 ff. und die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918, II, S. 744 ff.

Was die Voraussetzungen nördlich der Alpen betrifft, können wir heute immerhin schon sehr berücksichtigenswerte Anhaltspunkte sehen. Die irischen Rundtürme können freilich nur für den Turmbau an sich, nicht speziell für den Vierungsturm in Betracht kommen, abgesehen davon, daß ihre Datierung sehr im Dunkeln liegt und sie quellenkundlich erst nach 900 nachgewiesen werden können[1], mag anderseits auch die Eigenart ihrer Erscheinung stark dafür sprechen, daß sie auf ältere und zweifellos bodenständige Voraussetzungen zurückgehen. Wichtiger für die Erklärung des Vierungsturmes ist das angelsächsische Material. Für unsere Frage kommen drei Typen der angelsächsischen Kirchenbaukunst in Betracht: Kirchen, bei denen das Langhaus vom unteren Geschoß eines Turmes gebildet wird (Abb. S. 117), beziehungsweise turmartig emporgezogen erscheint (Barton-on-Humber); Kirchen mit Ostturm, dessen unteres Geschoß den Chor darstellt (Weyburn); Kirchen mit Zentralturm, an den sich im Osten der Chor, im Westen das Schiff, im Norden und Süden Querflügel anschließen (Abb. 40). Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, wie für die angelsächsische Baukunst die Eigenwertigkeit der einzelnen Raumteile besonders bezeichnend ist; auch davon, daß diese Erscheinung im germanischen Hofbau ihre Entsprechung hat, war die Rede. Sie kann so weit gehen, daß man lieber als von Raumteilen eines Gesamtraumes von zusammengruppierten Einzelräumen sprechen möchte. Diese Erscheinung hat Strzygowski bewogen, als Ausgangspunkt für solche Typen den einzelstehenden Wehrturm anzunehmen, an den, je nach Bedarf, ein oder mehrere Räume angefügt wurden; den reichsten auf solche Weise zustande gekommenen Typus stellt die Kreuzkirche dar, wie sie etwa Deerhurst, Breamore, Stow, Dover zeigen, die also im wesentlichen als ein bodenständiges Produkt zu gelten hätte[2]. Er geht weiter und legt die Möglichkeit an die Hand, daß, was in England geschah, in Westeuropa seinen Widerhall fand; die Vierung der Kreuzbasilika könnte also in irgend einem Zusammenhang mit dieser englischen Erscheinung stehen.

Im germanischen und keltischen Holzbau läßt sich der Turmbau bis jetzt noch nicht nachweisen; vielleicht daß eine Sammlung der für die Kunstgeschichte in Betracht kommenden Stellen der merowingischen Schriftquellen, die leider noch aussteht, hierin manche Aufklärungen bringen könnte. Die Tatsache, daß die altnordischen Quellen von Türmen so gut wie nichts berichten, spricht sehr dagegen, daß der Turm bereits in den frühen nordischen Hof- und Palastanlagen in Ver-

1 Champneys, a. A., S. 56; Stokes M., Early Christian art in Ireland, I, S. 52, 62; Petrie, a. A., S. 373 f.
2 The origin of Christian church art, S. 328 f. und S. 91; Der vorromanische Kirchenbau der Westslawen, »Slavia«, 1924, S. 419.

wendung stand; denn es müßte sehr wundernehmen, wenn bei den oft recht ausführlichen Beschreibungen solcher Anlagen ein so auffälliger Bauteil, wie es der Turm ist, keine Erwähnung gefunden hätte[1]. Anderseits möchte man auf Grund karolingischer Schriftquellen, die über ganz aus Holz errichtete Kirchtürme oder aus Holz konstruierte Turmabschlüsse berichten und von einer vollendeten Fertigkeit der Zeit in der Herstellung solcher Konstruktionen Zeugnis ablegen[2], doch wieder schließen, daß ältere Voraussetzungen dazu im germanischen, beziehungsweise keltischen Holzbau vorhanden gewesen seien. Besonders möchte man dies für die mehrmals erwähnten Dachreiter (turricula) annehmen[3], die im christlichen Steinbau in jeder Beziehung voraussetzungslos sind. Man vergleiche in solchem Zusammenhang die bei Viollet-le-Duc (Bd. V) unter »Flêches de charpenterie« gegebenen Abbildungen, die die Konstruktion des im 19. Jahrhundert noch erhaltenen, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden hölzernen Turmes über der Vierung von Notre-Dame in Paris wiedergeben. Für das 11. Jahrhundert ist reiche Verwendung des Turmes im nordischen Palastbau durch Darstellungen auf dem Teppich von Bayeux bezeugt (Abb. 41).

Einstweilen für die Ursprungsfrage des Vierungsturmes wichtiger, weil greifbarer, ist eine andere in den Gebieten diesseits der Alpen, wie es scheint, sehr verbreitete Erscheinung im frühen bodenständigen Hausbau[4]; es ist dies eine gewisse Vertikaltendenz, bewirkt im Wege einer stufenweisen Verjüngung nach oben zu, der gleichzeitig eine Mehrgeschossigkeit auch im Inneren entsprechen konnte. Der Baugrundriß von St. Gallen, Architekturdarstellungen auf karolingischen und ottonischen Miniaturen sowie Elfenbeinen und auf dem Bayeuxteppich, schließlich die heute noch erhaltenen skandinavischen Holzkirchen sind, miteinander verglichen, geeignet, davon ein verhältnismäßig recht anschauliches Bild zu geben. Was die erwähnten Architekturdarstellungen betrifft, so wurden freilich Bedenken dagegen geltend gemacht, Schlüsse von ihnen auf die gleichzeitige Baukunst in Europa zu ziehen. Gewiß werden viele solcher Darstellungen aus ausländischen Vorlagen entlehntes Formenmaterial und gleichviele in einem stärkeren oder geringeren Grade Phantasiegebilde (aber auch als solche sind sie nicht be-

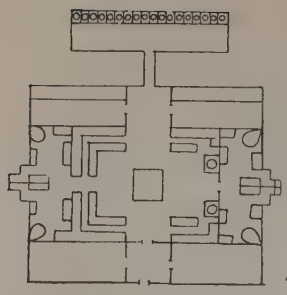
1 Aus der Stelle bei Tacitus (Historiae, IV, 65), wonach die Priesterin Veleda in einem Turme wohnte (»ipsa edita in turre«), und dem Berichte des Priscus über den Palast Attilas, wonach die hölzerne Umfriedung des Palastes mit Türmchen versehen war, wagen wir einstweilen nicht, weitergehende Schlüsse zu ziehen. Henning, a. A., S. 94, weist immerhin auf die Möglichkeit hin, daß der mittelalterliche Berchfrit an volkstümliche Traditionen anknüpft. 2 Schlosser, J. v.: Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien 1896, Nr. 154 (Köln), 619 und 620 (St-Bertin), 870 (Fontanella). 3 Schlosser, a. A., Nr. 410a (Michelstadt), 612 (Basel), 664 (St-Denis). 4 Stephani, a. A. II, S. 70 ff.

deutungslos) sein, aber verallgemeinernd ist man in der negativen Bewertung dieser Quellen doch zu weit gegangen und bei entsprechender Vorsicht in ihrer Heranziehung stellen sie bei der großen Seltenheit erhaltener Denkmäler trotz allem ein hochwichtiges, bisher noch viel zu wenig ausgewertetes Material zur Rekonstruktion der karolingisch-ottonischen Baukunst dar[1]. Niemand wird wohl beispielsweise bestreiten wollen, daß eine Darstellung, wie die eines Fachwerkhauses im Cod. Lat. 264 der Berner Stadtbibliothek aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 44), aus der Luft gegriffen oder aus fremden Vorlagen geholt sein kann.

Die Profangebäude des Klosters von St. Gallen gehören der Hauptsache nach alle einem einzigen, im Einzelfalle vielfach variierten Typus an. Wenn nicht einräumig, so bestehen sie doch immer aus einem deutlich als solchem erkennbaren Hauptraum und einer Reihe kleinerer Nebenräume. Ein gutes Beispiel der räumereicheren Abart stellt das Hospiz für vornehme Gäste dar (Abb. 42). Es zeigt im Grundriß einen breitorientierten Hauptraum, um dessen vier Seiten herum die einzelnen Nebenräume angelegt erscheinen. Die Nebenräume unterscheiden sich vom Hauptraum dermaßen an Ausdehnung, daß es wohl undenkbar ist, daß sie gleich hoch gemeint sind wie dieser; der Hauptraum muß bedeutend höher angenommen werden als jene, woraus folgt, daß er sie auch außen bedeutend überragte oder daß auf den Nebenräumen noch ein zweites Geschoß aufgebaut war[2]. In der Mitte des Hauptraumes befand sind der offene Herd, darüber in der Decke das Rauchloch, versehen mit einer »testudo«, einem laternenartigen Gestell, das ein Dach zur Abhaltung des Regens trug[3]. Das Rauchloch hat seine Entsprechung unter anderm im altnordischen Bauernhaus (Abb. 43).

Die erwähnten Architekturdarstellungen und die Holzkirchen Skandinaviens klären auf, was bezüglich des Aufbaues auf dem St. Gallener Grundriß unklar bleibt. Sie zeigen, daß der Mittelraum auch im Außenbau zur Geltung kam, turmartig aufsteigend, die herumgelegten Nebenräume aber mit einem einheitlichen, an die Wände des Mittelraumes sich anlegenden Pultdach gedeckt waren. Daß die in den Abbildungen 44, 45, 46 wiedergegebenen Architekturdarstellungen nichts mit einem Einflusse der Basilika zu tun haben, beweist allein schon der Umstand, daß das Pultdach nicht nur an den Langseiten, sondern auch an den Schmalseiten erscheint. Bei den Stabkirchen (Abb. 48), die auch dieses Charakteristikum zeigen, nimmt die Rolle der Seitenräume der Laubengang ein und, da dazu noch der im Mittelraum durch die Stützeneinstellung zustande kommende Umgang tritt, entsteht doppelte Abstufung; den stufenweisen Aufbau des Ganzen krönt schließlich

1 Vgl. auch Stephani, a. A. II, S. 75. 2 Stephani, a. A., S. 74 ff. 3 Stephani, a. A., S. 30.



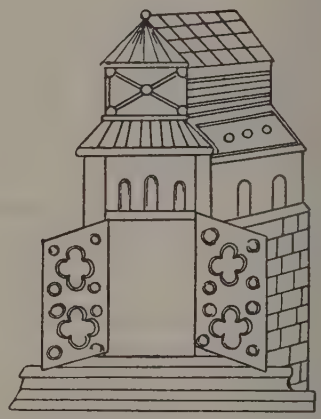
42

43

42. St. Gallen, Hospiz der vornehmen Gäste 43. Kveste in Norwegen, Bauernhaus

44

45



46

44. Fachwerkhaus im Cod. Lat. 264 der Berner Stadtbibliothek
45. Michaels Haus im goldenen Psalter
46. Tempeldarstellung im goldenen Psalter

47

47. Windö in Schweden, Gutshof

als Endglied der Dachreiter, der die zwecklich umgewertete »testudo« (Rauchloch) darstellt (vgl. dazu das oben über den Dachreiter, turriculum, Gesagte[1]). Die Emporziehung der Mitte begegnet selbst noch bei skandinavischen Gutshöfen und Bauernhäusern des 17. Jahrhunderts[2] (Abb. 47). Daß der Stützenraum auch im Hausbau in Anwendung stand, was aus dem St. Gallener Grundriß nicht direkt hervorgeht, beweisen die Darstellungen auf dem Teppich von Bayeux, der Palast Attilas und

48. Hitterdal in Norwegen

vor allem auch der Abschnitt »De incendio domorum« in der »lex Baiuvariorum[3])«, in dem von einer »firstsul« und »winchilsul« im »interius aedificium« die Rede ist; dabei handelt es sich aber nicht um Stab- sondern um Fachwerk, was die in bezug auf die Wände gebrauchten Ausdrücke »asseres« (Pfosten) und »laterculi« (Ziegel) besagen (für letzteres vgl. Abb. 44).

1 Den Zweck, den Rauch des Herdes abziehen zu lassen, hatten hingegen die oft in Gestalt des Dachreiters erscheinenden, Femerell oder Louvre genannten Aufbauten auf den Dächern der profanen mittelalterlichen Hallen Englands (»testudo«!). Man vgl. hiezu: Ostendorf Friedrich, Die Geschichte des Dachwerks, Leipzig-Berlin 1908, S. 244, Anm. 1. 2 Mandelgren, N. M., Atlas till Sveriges odlingshistoria, Stockholm 1877, Afdelningen Boställder och husgeråd, Pl. X, Fig. 71. 3 Mon. Germ. Legum III, cap. 10. Ich wurde auf diese Stelle freundlichst von E. Klebel aufmerksam gemacht.

Daß der stufenweise Aufbau auch für die Anlage wirklicher Stockwerke ausgewertet werden konnte, zeigen die Abbildungen 49 und 50. Es konnte dabei zu ganz wunderlichen Bildungen kommen. So erinnert die Darstellung eines mehrstöckigen Hauses in einer aus Deutschland stammenden Handschrift im British Museum (Brit. Mus. Harl. 2821, Haseloffsche Sammlung, Abb. 51[1]) in gleicher Weise an die skandinavischen Holzkirchen wie an die buddhistischen Pagoden, für welch letztere ähnliche Voraussetzungen wie für den abendländischen Hochbau in Betracht gekommen sein mögen. Im Echternacher Kodex ist gleichfalls ein mehrstöckiges Haus, das zum Teil aus Stein erbaut erscheint, dargestellt (Abb. 52); wir stehen hier offenbar vor der Übertragung der im Holzbau entstandenen Gestalt in Stein. Wie wieder Bauten des St. Gallener Grundrisses zeigen, brauchten natürlich nicht um alle vier Seiten des Hauptraumes Nebenräume angelegt sein, das konnte ebensogut nur an einer, zwei oder drei Seiten der Fall sein (Abb. 53). Auf dem Teppich von Bayeux findet sich unter mehreren Burgdarstellungen die des Palas einer Burg, der aus einem höheren, den Hauptraum einschließenden Mittelbau und zwei seitlichen Anbauten, deren eine mit einer Vorhalle versehen ist, besteht (Abb. 54). Wie der St. Gallener Grundriß an die Hand legt (Haus der Geflügelwärter), war derartiges gleich gut wie im 11. auch im 9. Jahrhundert möglich, wo es wieder nicht voraussetzungslos gewesen sein kann. Uns scheinen in der angelsächsischen Kirchenbaukunst sowohl der Typus der einschiffigen Kirche mit überhöhtem Schiff, Chor im Osten und Vorhalle im Westen (Abb. 42), als auch die kreuzförmige Zentralturmkirche in einem Zusammenhange mit solchen Bildungen zu stehen. Im Unterschiede zu Strzygowski (s. o. S. 21) würden wir also als einen (nicht den einzigen) Ausgangspunkt solcher Baugestalten nicht den Wehrturm als vielmehr die Überhöhung des Hauptraumes im Profanbau ansehen, die natürlich im Sinne des Wehrturmes ausgestaltet werden konnte.

Was nun die Überhöhung der Vierung bei der Kreuzbasilika durch einen Turm betrifft, so dürfte die Heranziehung dieses noch in manch anderer Hinsicht interessanten Materials zeigen, daß es nicht so unwahrscheinlich wäre, daß zwischen jener und dem germanisch-keltischen Hausbau gewisse innere Zusammenhänge bestehen. Wie beim Chor wären dabei wieder die kleinen, zu allermeist aus Holz erbauten Kirchen als die Vermittler zu denken, die zweifellos den Hausbauten sehr ähnlich gesehen haben[2] mit ihrem Hauptraum, der etwa vorhandene Nebenräume überragte und bei Stützeneinstellung in einer Stufe sich nach oben verjüngte, mit

[1] Man beachte auf dieser Abbildung auch den Laubengang des Erdgeschosses und erinnere sich an den Theoderich-Palast im Mosaik von S. Apollinaro nuovo. [2] Vgl. Stephani, a. A., II, S. 111.

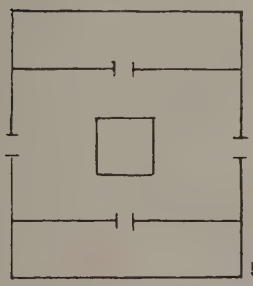
49

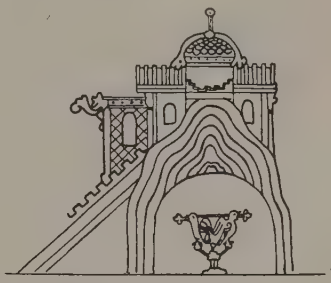
50

51

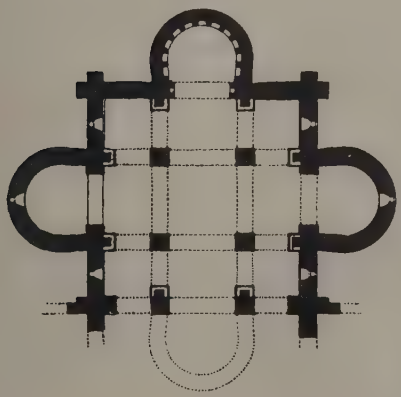
52

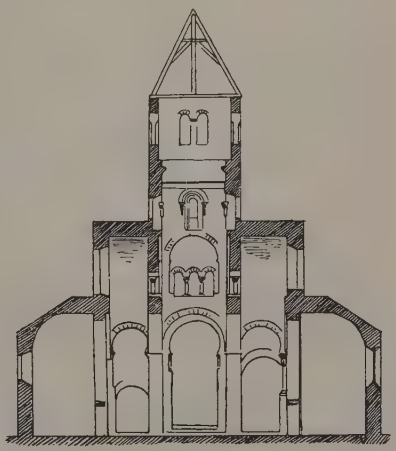
49. Normannisches Haus mit Oberstock auf dem Teppich von Bajeux
50. Bücherschrank in der Bibel Karls d. Kahlen
51. Mehrstöckiges Holzhaus im Brit. Mus. Karl. 2821
52. Mehrstöckiges Haus im Echternacher Codex


53


54

53. St. Gallen, Haus der Geflügelwärter
54. Normannische Palastburg auf dem Teppich von Bajeux


55


56

55/56. Germigny-des-Près

ihrem an der östlichen Schmalwand angefügten Chor, mit der zum Dachreiter (turriculum) gewordenen »testudo« zuhöchst über der Mitte des Schiffes. Wir sähen damit die große Schicht, auf die bezogen, die wichtige Rolle, die der Vierungsturm und, man kann vom formalen Standpunkte auch sagen, der Turmbau überhaupt in der abendländischen Kirchenbaukunst gewann, entwicklungsgeschichtlich verständlicher würde als durch bloße Übertragung, sei es von den verhältnismäßig wenigen Zentralbauten in Westeuropa oder von denen des Ostens. Solche Annahme schließt keineswegs Einwirkungen vom südlichen und östlichen Zentralbau aus, aber es wird dadurch die zuweilen überschätzte Rolle, die sie gespielt haben, beschränkt, in dem Sinne etwa, daß sie ohne jene bodenständigen Voraussetzungen niemals eine so große Entwicklung hätten heraufführen können, wie die, die tatsächlich eintrat und womöglich auch, wenn auch in einer andern Form, ohne sie eingetreten wäre. Daß man sich bei der technischen Ausführung der Überhöhung der Vierung an Bauten wie etwa Germigny-des-Près (Abb. 55, 56), selbst an den Befestigungsbau (limes) oder ans Ausland gehalten hat, ist selbstverständlich, denn es ist etwas anderes, ob man in Holz baut oder Stein. Es erscheint daraus aber auch ohneweiters klar, daß äußerlich die Überhöhung der Vierung mehr an die vorhandenen Lösungen in Stein als an das Überhöhungsmotiv des Wohnbaues anklingt. Noch einmal sei darauf verwiesen, daß übrigens anfänglich nicht allzu selten die Türme oder wenigstens ihr oberer Teil aus Holz aufgeführt worden sind. Für unsere Annahme, der wir vorläufig keinen höheren Rang als den einer Hypothese zuerkannt wissen möchten, spräche schließlich auch der Umstand, daß der Kuppelcharakter, den zuerst die Vierungsüberhöhung meist hat, bald zugunsten des Charakters eines Turmes verschwindet, der gegenüber der Kuppel mit ihrer krönend-abschließenden Funktion geeignet ist, in der Baumasse ein Aufwärtsstreben zu erzeugen, wie wir es, im frühen entwickelten Hausbau im Keime vorhanden, bei den skandinavischen Holzkirchen aber bereits in starker Ausprägung angetroffen haben und das den Gipfelpunkt seiner Entfaltung in der Gotik gefunden hat.

4. DIE ENTSTEHUNG DER KREUZFÖRMIGEN BASILIKA

Es hat sich in den vorliegenden Ausführungen vielleicht gezeigt, daß zu den künstlerischen Voraussetzungen, die bisher gewöhnlich von der kunstwissenschaftlichen Forschung für die entwicklungsgeschichtliche Erklärung der kreuzförmigen Basilika in Betracht gezogen worden sind, noch andere hinzugefügt werden müssen, wobei die Bedeutung, die jenen zugemessen wurde, mehr oder weniger einzuschränken wäre. Wir haben dabei auf Tatsachen auf dem Gebiete der Baukunst diesseits der

Alpen in vorkarolingischer und karolingischer Zeit Bezug nehmen müssen, die der Hauptsache nach zwar keineswegs überhaupt unbekannt gewesen sind, die aber von der Mehrzahl der Kunsthistoriker aus zu einseitiger Einstellung heraus als offenbar nicht berücksichtigenswert zur Seite gestellt und den Ethnologen überlassen wurden[1]. Wir stellen, kurz zusammenfassend, die nach unseren Ausführungen für die Entstehung der Kreuzbasilika wichtigen künstlerischen Voraussetzungen nebeneinander: 1. Die tiefengerichtete Basilika mit Stützeneinstellung im Steinbau des Mittelmeerkreises; 2. der Zentralbau des Südens und Ostens in Stein mit Überhöhung der Mitte durch die Kuppel; 3. der von den Germanen und Kelten getragene heidnische Profan- und Kultbau in Holz (Gruppierung von Einheiten, Breitraum, Stützeneinstellung, Überhöhung des Hauptraumes; Haus, Hof, Halle, Tempel); 4. die im wesentlichen bodenständige Lösung der christlichen Forderung nach einem Kirchenraum diesseits der Alpen in Holz (einschiffige Kirchen mit oder ohne Stützeneinstellung) und ihre Übertragung in Stein (einschiffige Kirchen). Es kommen zu diesen die Erscheinung der Kreuzbasilika betreffenden Voraussetzungen noch besondere zwecklich-inhaltliche, wie die Vermehrung der Zahl der Mönche in den einzelnen Klöstern, das Bestreben, dem Altar eine besonders hervorragende Stellung zu verleihen, und die Hinwendung des Priesters nach Osten. Von den Erscheinungsvoraussetzungen ist der Hauptnachdruck auf 1 und 3 zu legen. Wie man sieht: es kommt auch die von Graf gezogene Linie in der von uns namhaft gemachten Reihe von Voraussetzungen schließlich zu gewisser Geltung: Die an ihr aufgereihten Einzeldenkmäler sind auch eine der Voraussetzungen, aber eben nur eine in einer Reihe mehrerer anderer, zum Teil wichtigerer[2].

1 Dies tut zum Beispiel Franckl, wenn er, a. A., S. 39, sagt: »Gewiß wird auf diesen (germanisch-keltischen) Gehöften eine Geschmackskultur fühlbar geworden sein in der Art der Gruppierung des einzelnen hölzernen Hauses, in der Ausschmückung; aber das ist Volkskunst, nicht hohe Kunst, es ist die Stufe, deren Erforschung der Kunsthistoriker dem Ethnologen überläßt.« Darf der Kunsthistoriker das wirklich? Könnte man da nicht fast gleich gut sagen: Basilika, das ist Antike, es ist die Kunst, die der Kunsthistoriker dem Archäologen überläßt? Volkskunst — hohe Kunst: wo ist die Grenze? Wird nicht gerade am Beginne ganz neuer Entwicklungen die nicht »hohe« Volkskunst eine ganz besonders wichtige Rolle gespielt haben und — spielen?

2 Die Untersuchungen für die vorliegende Abhandlung haben sich — notwendigerweise — auf ein weiteres Gebiet erstreckt als das wirklich behandelte. Nicht unbeachtet blieben dabei gewisse, wie Vorstufen zum besonderen Chor wirkende Bildungen wie in Istrien, Nordafrika, Syrien oder Kleinasien; in Istrien kann als eine solche auch das als selbständiges Element angewendete Bema, dessen Vorkommen R. Egger (in »Forschungen in Salona«, veröffentlicht vom Österreichischen Archäologischen Institut, Bd. I, Wien 1917, S. 93, und in »Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum«, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien, Bd. IX, 1916) zusammengestellt hat, gelten. Solche Vorstufen können wohl ihre bescheidene Rolle bei der Entstehung des besonderen Chorraumes diesseits der Alpen gespielt haben, eine bedeutendere muß ihnen schon wegen ihres verhältnismäßig spärlichen Auftretens abgesprochen werden, dann aber vor allem aus dem Grunde, weil

Aber die künstlerischen Voraussetzungen gewordener Form darlegen, heißt noch nicht das Rätsel ihres Werdens lösen, wenn immer wir ihm dadurch einen Schritt näher kommen; notwendig entwickelt sich aus der Darlegung der Voraussetzungen die weitere Frage, w i e es denn schließlich auf Grund dieser — die Richtigkeit ihrer Annahme vorausgesetzt — zur Entstehung der Kreuzbasilika kam.

Unsere Herleitung ihrer einzelnen Teile hat vielleicht manchmal den Eindruck erweckt, als ob wir ihre Gesamtform aus einer womöglich zufälligen, additiven Zusammenfügung von einzelnen, aus verschiedensten andern Baugestalten hergeholten Einzelmotiven erklären möchten. Davon kann nun nicht die Rede sein. Gegen einen solchen Entstehungsvorgang spricht schon allein die große Zahl und Mannigfaltigkeit der vorauszusetzenden andern Baugestalten, spricht aber vor allem der Umstand, daß die Einzelmotive etwas anderes sind in der Kreuzbasilika und in den beeinflussenden Baugestalten. Das Langhaus der Kreuzbasilika, gleichwohl basilikal, ist doch etwas anderes als das der frühchristlichen Basilika des Mittelmeerkreises, einmal in der Einzelgestaltung, dann aber in seiner Beziehung zum Bauganzen; das gilt natürlich ebenso für seine einzelnen Teile: so haben selbst die Seitenschiffe, nicht nur das Mittelschiff, ihre ganze bestimmte Beziehung zur Vierung, zu den Querschiffflügeln, zum Chor, die sie nicht in der frühchristlichen Basilika haben. Der Chor, der bei der einschiffigen Kirche höchst eigenwertig an das Schiff gefügt erscheint, steht in engster Verknüpfung mit Querschiff und Mittelschiff. Der Vierungsturm ist etwas anderes als die zentralturmartige Überhöhung des Langhauses bei den skandinavischen Holzkirchen und als die absolut zentralisierende und zugleich abschließende Kuppel des Zentralbaues. Vom Querschiff gar nicht zu reden. Kurz gesagt: Von Unterschieden im einzelnen ganz abgesehen, die Funktionen der Teile im Bauganzen sind in der Kreuzbasilika ganz andere geworden als die, die sie in den Baugestalten, denen sie entnommen worden sind, hatten; der bauliche Gesamtorganismus ist trotz aller verbindenden Fäden ein anderer. Auf die Gefahr hin, der Spielerei beschuldigt zu werden, möchten wir darauf hinweisen, daß das Formprinzip, das das Gesamtgefüge der Kreuzbasilika bestimmt, früher als im Bauen in der germanischen und keltischen Kleinkunst, der ebenso wie der Kreuzbasilika mehrere verschiedene Voraussetzungen zugrunde liegen, Verwirklichung fand[1]; man

sonst unerklärt bliebe, warum die kreuzförmige Basilika nicht eben auch in diesen Gebieten zur Entwicklung gekommen ist. Eine ausgeprägtere Chorgestaltung tritt uns im östlichen Zentralbau und nur dort entgegen, wo dieser in Misch- und Durchdringungsformen mit dem Längsraum des Mittelmeerkreises einging, so vor allem in Vorderasien und Byzanz (vgl. Anm. 1 auf S. 265). [1] Man vergleiche unter vielen andern die Abbildungen 150, 196, 197, 463 (natürlich ist nicht die Übereinstimmung in der äußeren Form entscheidend), 644—648 bei Salin B., Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904.

hat, entwicklungsgeschichtliche Erklärungen immer vom Süden her suchend, auch dies bisher übersehen.

So aber stellt sich die Kreuzbasilika in Wahrheit als eine bauliche Neuschöpfung dar. Eine Neuschöpfung aber, der nicht die Eigenschaft der Spontaneität anhaftet; die vielmehr erst aus dem Vorhandensein verschiedenster Voraussetzungen und aus dem mit ihrem Aufeinanderprallen diesseits der Alpen einsetzenden Prozeß gegenseitiger Reibung heraus geboren wurde. Jene Voraussetzungen wurden von mächtigen Kräften vorwärtsgetragen. In bezug auf die Gebiete diesseits der Alpen sind diese Kräfte teils bodenständige, verkörpert durch die Anlagen und Gewohnheiten der in diese Räume hineingewachsenen Völker, teils sind es solche, die von außen wirkten: die Antike, das sich ausbreitende Christentum und die erstarkende Kirche. Diese trugen die Basilika und den Zentralbau, jene den germanisch-keltischen Profanbau und im wesentlichen auch die Lösung des Problems des christlichen Kultbaues in Holz.

Die Vielzahl und die oft bis zum geradezu Gegensätzlichen gehende Mannigfaltigkeit der Voraussetzungen der Kreuzbasilika fanden übrigens ihre Entsprechung in der Uneinheitlichkeit der allgemeinen kulturellen Verhältnisse in den Gebieten, auf denen sich nach und nach der abendländische Kulturkomplex zusammenbaute: Es hoben sich hier, zum Teil übereinandergeschichtet, zum Teil im Nebeneinander, verschiedenste Völker und Stämme, eingesessene und eingewanderte, unverschmolzen in Sitten und Gebräuchen voneinander ab; Heidentum stand gegen Christentum, das selbst nicht einheitlich war; lose Staatengebilde, schnell entstanden, ebenso schnell wieder andern weichend, standen in grellem Gegensatz zu dem von der Spätantike entwickelten Prinzip des Beamtenstaates; gegen die frische ungezügelte Kraft unverbrauchter Völker standen die ererbten leer gewordenen Formeln einer alten Kultur. Die Reibung solcher verschiedenster Elemente war allenthalben, wenn auch nicht überall gleich stark, im Mittelmeerkreis und in Westeuropa da, am stärksten aber mußte sie naturgemäß dort sein, wo jene Gegensätze von großen Schichten getragen aneinanderstießen, nicht etwa, wo wie auf der Pyrenäischen und Apenninischen Halbinsel zu einer vorhandenen eingewachsenen Schicht ein, wenn auch kräftiger, so doch zahlenmäßig relativ geringer Zustrom erfolgte. Es war dies das Gebiet etwa zwischen Rhein und Seine; hier trafen die germanische Welt, die Kelten und im Wege tiefst eingreifender Kolonisation das römische Imperium direkt zusammen. Hier mußte sich der Reibungsprozeß am allernachhaltigsten auswirken, die Spannung am größten werden, eine Spannung, die in höchstem Grade akut und Anfang einer neuen Entwicklung in dem Augenblicke werden

mußte, da das Kräfteverhältnis aus dem Gleichgewichtszustande sich zugunsten eines Teiles verschob. Dieser Fall trat ein, als die gewaltige Kraft, die das römische Imperium ins Dasein gesetzt hatte, zu erlahmen begann und diese Form nicht mehr auszufüllen vermochte, so zwar, daß die bis dahin gebundenen Kräfte, die durch die Germanen und Kelten repräsentiert waren, frei wurden, beziehungsweise das Übergewicht erlangten. Dieser Raum stärkster kultureller Reibung war es denn auch, wo Kolumban zu wirken berufen war, hier, nicht in Rom kam die endgültige Konsolidierung des Klosterwesens, wie es für das Abendland entscheidend wurde, zustande; hier erfolgte der Zusammenschluß aller in Betracht kommenden Körper zu einem neuen Kulturkomplex durch Karl den Großen; hieher verschob sich bald für geraume Zeit selbst der kirchliche Schwerpunkt, bewirkt durch die Bewegung von Cluny; hier gerade geschah schließlich die letzte Formulierung der auch in anderen Gebieten nicht voraussetzungslosen Gotik.

So kann es kein Zufall, muß es Notwendigkeit gewesen sein, daß gerade auch hier die Kreuzbasilika entstand[1]. Daß sie aber hier entstand, ist umgekehrt wieder ein Beweis, daß sie dem Prinzip der Reibung ihre Entstehung verdankt, zugleich dafür, daß neben den von Süden und Osten gegebenen Voraussetzungen auch — und zwar höchst wirksame — bodenständige Voraussetzungen für sie in Betracht gekommen sein müssen, ohne die eben eine solche Reibung auf künstlerischem Gebiete nicht zustande hätte kommen können. Wir hielten es für unrichtig, sie nur aus der allgemeinen Gärung im geistigen Leben allein zu erklären, wozu zu weit gehende Geistesgeschichtler vielleicht allzu geneigt wären. Denn sollte Kunst nicht immer auch ihre eigenen Voraussetzungen haben gleichwie die Weltanschauung, ohne von dieser direkt bedingt zu sein, sondern in gleichem Grade wie diese Produkt eines weiter intellektuell nicht mehr faßbaren Letzten, des Lebens?

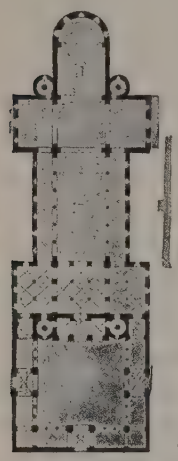
Zugleich Neuschöpfung und irgendwie verbunden mit den erwähnten in gegen-

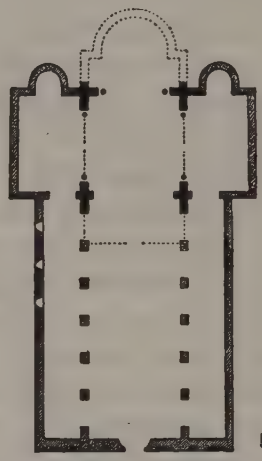
[1] Was speziell den Kloster- und Kirchengrundriß von St. Gallen betrifft, hat Alfons Dopsch (»Das Capitulare de Villis, die Brevium Exempla und der Bauplan von St. Gallen«, Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, XIII, 1915, S. 63 ff.) nachzuweisen gesucht, daß das Original des Planes aus Südfrankreich stamme und im Wege der Klosterreform von Aniane nach St. Gallen gekommen sei. Seine diesbezüglichen Darlegungen sind nicht unbedingt zwingend und haben übrigens auch mehrfach Widerspruch gefunden. Aber auch wenn gegen sie nichts eingewendet werden könnte, ginge daraus keineswegs hervor — was wohl auch Dopsch kaum annehmen würde — daß das Entstehungsgebiet der kreuzförmigen Basilika Südfrankreich wäre, wo sie erst spät und da unter nordfranzösischem Einfluß entgegentritt. Übrigens hat schon Henning (a. A., S. 148) gezeigt, daß die Profangebäude des Planes dem Typus des fränkisch-oberdeutschen Bauernhauses angehören und daher als Ursprungsgebiet Franken anzusehen sein dürfte; daß von hier das Schema ebensogut wie anderswohin im Reiche Karls des Gr. auch nach Südfrankreich zumal bei den Verbindungen, die die Klöster untereinander unterhielten, mitgeteilt worden sein kann, ist ohneweiters denkbar.

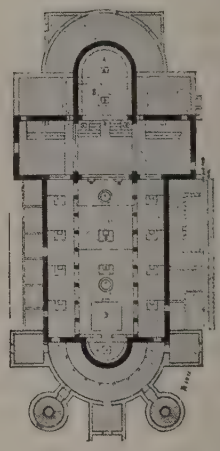
seitiger Reibung gestandenen Baugestalten und Formprinzipien, stellt die Kreuzbasilika diejenige Lösung dar, die die Gegensätze überbrücken und dadurch das aus jedem Reibungsprozeß sich entwickelnde, von der stärkeren Kraft ausgehende Zustreben nach Überwindung der Gegensätze befriedigen konnte. Dies erklärt auch ihre schließliche Annahme im ganzen Bereiche des Abendlandes, wenn sie gleichwohl nicht überall gleich häufig in Anwendung kam. Letzten Endes war eben doch auch ihre Fähigkeit, alle Gegensätze auszuschalten, eine bedingte. Machte sie auch Zugeständnisse nach allen Seiten hin, so entsprach sie doch nach keiner Seite hin ganz als eine über den in Schichten vorhanden gewesenen Baugestalten zustande gekommene, wenn immer sie dann selbst in gewissem Sinne Schicht wurde. Kein Wunder daher, wenn der Ausgleich des Reibungsprozesses durch sie nur ein bedingter wurde, immer wieder aufs neue Gärungen zustande kommen konnten; doch waren diese Gärungen nicht mehr durch solche Heftigkeit und solche Gegensätzlichkeiten charakterisiert wie jene erste, so daß von der Entstehung der Kreuzbasilika an trotz allen späteren Bewegungen von einer gegen die Baukunst anderer Kulturräume sich mit einer gewissen Einheitlichkeit abzeichnenden abendländischen Baukunst gesprochen werden kann und muß. Die Bedingtheit des Ausgleiches aber scheint gerade die Voraussetzung dafür darzustellen, daß mit der Kreuzbasilika, wie sie einmal ins Leben gerufen worden ist, kein Stillstand der Entwicklung eingetreten ist, was im Falle eines vollkommenen Ausgleiches offenbar notwendig der Fall hätte sein müssen, sondern — und zwar bis in unsere Tage — ständige Veränderungen an ihr, beziehungsweise das Auftauchen anderer Formen neben ihr, zeitweise sie womöglich sogar ausschließend, zu verzeichnen sind[1].

[1] Vgl. hiezu Wimmer, Friedr., St. Stephan zu Wien und die süddeutsche Hallenkirche in Typologie der Baukunst, hrg. von K. With (im Druck). —
Was für die Kreuzbasilika gilt, müßte sinngemäß für die Entwicklung der ganzen abendländischen Kunst gelten. Die Veränderungen, die diese in zeitlichem Ablaufe bisher erlebte, müßten durch die verschiedenen Voraussetzungen, die für ihr Werden maßgebend waren, bedingt erscheinen. Damit aber erhebt sich ganz allgemein die Frage, ob denn nicht für jede Entwicklung und das Auftreten von sogenannten Stilepochen innerhalb eines Kunstkreises als Postulat die ursprüngliche Existenz von wenigstens zwei verschiedenen aneinanderstoßenden Elementen zu gelten habe und eine reine, das heißt autochthone Entwicklung ohne Reibung mit anderem, Wesensverschiedenem unmöglich sei, vielmehr nur von autochthonen Gegebenheiten gesprochen werden dürfe. Doch ist hier nicht der Platz, so weit ins Allgemeine zu gehen, wir begnügen uns mit dem gegebenen Hinweis. — Der Entwicklungsprozeß zwischen Rhein und Seine hatte eine große Parallele in Byzanz und Kleinasien. Ähnlich wie dort trafen auch hier eine ganze Reihe verschiedener und verschiedenster Elemente zusammen, es entwickelte sich hier in ähnlicher Weise ein Reibungsprozeß. Den teils andern Voraussetzungen entsprechend, führte er zu einem andern Hauptresultat auf baukünstlerischem Gebiete: zur Kreuzkuppelkirche, als der seit dem 9. Jahrhundert häufigsten Kirchenbauform des Ostens. Unter den

Es ist sehr natürlich, wenn der Entwicklungsprozeß, der zur Kreuzbasilika führte, mehrere Jahrhunderte hindurch andauerte, wie auch ein solcher Zeitraum verstreichen mußte, bis die Wogen der Völkerwanderung so weit abgeebbt waren, daß Karl der Große sein abendländisches Weltreich im Sinne einer Überbrückung der Gegensätze unter den Völkern und Stämmen errichten konnte. Als Beginn des Prozesses werden wir die Zeit des Übergreifens des Christentums nach Gallien und an den Rhein anzusehen haben; besonders akut scheint das Problem der Kreuz-


57


58


59

57. Centula, Richarius-Salvatorkirche 58. Deas, S. Filibert
59. St. Gallen, Klosterkirche

basilika dann erst in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts geworden zu sein; als vorläufiges Ende des Prozesses dürfte aber am besten mit Dehio[1] die Zeit Karls des Großen angesehen werden; denn erst da scheint die Kreuzbasilika in ihrer ausge-

Nebenprodukten dieser östlichen Entwicklung der christlichen Kirchenbauform befand sich auch die kreuzförmige Basilika in vereinzeltem Vorkommen. Eine der Kirchen von Salona, in den Grundmauern ausgegraben, war eine (zirka 490—540, Egger R., a. A., S. 89 ff.) wahrscheinlich auch die konstantinische Apostelkirche in Konstantinopel (Heisenberg Au., Grabeskirche und Apostelkirche, II, Leipzig 1908, S. 104 ff.; Egger Rud. in den Jahresheften des Österr. Archäolog. Instituts, XVI, 1913, S. 239 ff.; vgl. in diesem Zusammenhange auch Strzygowski Josef, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903, S. 221), sie unterscheiden sich aber von der abendländischen Kreuzbasilika durch die Durchführung der Dreischiffigkeit in allen vier Armen und die kurze Haltung des Langhauses. Das gilt auch für die fünfkuppelige justinianische Apostelkirche, während bei der fünfkuppeligen Johanneskirche in Ephesus und der Demetriuskirche in Saloniki, die wahrscheinlich beide mit einer Kuppel über der Vierung versehen waren, der Westarm die bei einer gewöhnlichen Basilika übliche Länge besaß (vgl. Sotiriou G. im Αρχαιολογικὸν Δελτίον, 1922, S. 205 ff. und im Bulletin de la section historique de l'Academie Romaine, Bukarest 1924, S. 1 ff.), [1] A. A., Bd. I, S. 160.

sprochenen Form, Chor und Mittelschiff als eine zusammengehörige Raumabfolge, gekreuzt von einer zweiten, des Querschiffes, gefunden worden zu sein. Denn wenn unter den drei einzigen sicher nachweisbaren karolingischen Kreuzbasiliken Centula, Deas und St. Gallen (Abb. 57—59) nur letztere dafür in jeder Beziehung in Anspruch genommen werden kann, so ist es nicht gut denkbar, wenn auch nicht ganz ausgeschlossen, daß der Schöpfungsakt schon früher stattgefunden habe.

Ein solcher Schöpfungsakt ist zweifellos anzunehmen, und zwar vollführt von einem überragenden Geist. Nur ein solcher konnte, hervorgetrieben aus Jahrhunderte hindurch wirksam gewesenen Gegensätzen, überallhin verbunden und doch kraft der Stärke seiner Persönlichkeit über den Gegensätzen stehend, alle die einzelnen Voraussetzungen zusammenführen und über sie hinaus zur endgültigen Formulierung dessen gelangen, das die einzige vorläufig mögliche und notwendige Lösung darstellte. Das große Individuum war hier ebenso notwendig und bedeutungsvoll wie auf politischem und sozialem Gebiete; aber die Geschichte, die den Namen Karls des Großen überliefert hat, verschweigt den des Schöpfers der Kreuzbasilika. Deren Wesensvoraussetzungen lassen uns doch ahnen, welcher Art er war: ein hoher, zwischen Rhein und Seine heimischer Geistlicher, von dessen Hand womöglich das Original des Grundrisses von St. Gallen stammt. Er war seinem großen Zeitgenossen auf dem Kaiserthrone durchaus ebenbürtig; auf verschiedenen Gebieten erreichten beide ein Gleiches: Schöpfung einer neuen großen Einheit, die Grundlage und Anfang einer durchaus neuen Entwicklung von welthistorischer Bedeutung wurde.

Abbildung 3 nach Kunsttop. d. Herzogtums Kärnten. 5 nach Ostendorf. 6, 14, 15, 21, 27, 29, 38, 39 nach Haupt. 7, 10, 11, 37, 59 nach Franckl. 8 nach de Lasteyrie. 9 nach Weise. 12, 13, 40 nach Brown. 16 nach Moreño. 17, 18 nach Ekhoff. 19 nach Kjelland. 20 nach Vigfusson-Seesselberg. 23, 25, 32, 34, 35, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54 nach Stephani. 24, 43, 47 nach Dietrichson-Munthe. 26 nach Thordemann. 28 nach 2. Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst. 30 nach Plath-Stephani. 33 nach Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. 36 nach Violet-le-Duc. 47 nach Mandelgren. 57 nach Effmann. 59 nach Dehio.

NACHWORT

JOHANNES SCHWIEGER / DER BEGRIFF NORDEN

Wenn wir heute das Wort Norden gebrauchen, so geschieht dies, trotz des hohen Standes der Wissenschaft, durchaus nicht in einheitlicher Weise. Die vielheitliche Anwendung dieses Ausdruckes läßt abweichende Deutungen über Umfang und Inhalt desselben zu und zeigt daher Unklarheiten über Wesen und Ursprung dieses scheinbar so abstrakten Begriffes. Somit mag die sachliche Erfassung durch eine bestimmte Fachwissenschaft gerechtfertigt erscheinen und dem Zweck allgemeiner Klarstellung dienen.

Dieses Ziel können wir erreichen, wenn wir versuchen, die Bedeutung des Wortes Norden, beziehungsweise des Begriffes und seiner Funktion, in zweifacher Hinsicht zu erfassen: einmal den Wandel und dann die Konstanz in der Bedeutung; ferner glauben wir durch eine Gegenüberstellung von historischer Beschauermeinung und sachlich fixiertem Beobachterergebnis dahin zu gelangen, wie es, besonders für den Kunstgeographen, getragen wird von dem unwandelbaren, von aller Zeit und Gesellschaft frei bleibendem Grundbegriffe der Beharrung.

Ausgehend von der Frage: Wo tritt der Ausdruck Norden auf und welche Bedeutung kommt ihm dabei zu? wählen wir, wie schon die Titelgebung ersichtlich macht, zum Gegenstand unserer Betrachtung nur einen Begriff, den wir, seiner besonderen Bedeutung wegen, aus dem engeren Zusammenhange von Begriffspaaren (N-S, als Entsprechung gegensätzlich orientierter Faktoren) herausgestellt haben. Ursprünglich begegnet uns jedoch das Wort Norden nicht in dieser heutigen Verbindung, wie denn auch dem Polaritätsbegriff grundsätzlich eine andere Bedeutung zukommt.

Ein gesichertes Ergebnis bedeutet nun, insbesondere für die heutige Sprachforschung, die Tatsache, daß die Namen der vier Himmelsrichtungen Sondergut der germanischen Sprache sind und ihr Auftreten an das Erscheinen der germanischen Stämme gebunden ist. Diese Namen sind auch Gemeingut aller germanischen Sprachzweige; sie kommen im Nordischen, im Englisch-Friesischen, wie im Deutschen vor, ja auch das Langobardische kennt sie. Und wo sie in andern, zum Beispiel romanischen Sprachen auftreten, hat man sie nachweislich aus dem Germanischen entlehnt[1]. Ebenso zweifellos wie auffallend ist das zweite Ergebnis: daraus

[1] Von einschlägiger Literatur über diesen Gegenstand ist uns nur die überaus anregende Schrift Nörrenbergs bekannt: »Was bedeutet Nord« in Zeitschrift »Globus«, 1900, Bd. 77, S. 371 und 386. Auf genannter Arbeit fußend, nennen wir noch als zweite Quelle die kenntnisreiche Studie mit mehr formgeschichtlicher Richtung von Wehrle, »Die deutschen Namen der Himmelsrichtungen und Winde« in

wird ersichtlich, daß die geographische Verbreitung dieser Namen an bestimmte Grenzen gebunden zu sein scheint und daß ihr Gebrauch innerhalb gewisser Zonen sich bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten hat: wir meinen die Küstengebiete jener Inseln und Halbinseln, um die Nordsee gelegen, die durch diese landschaftliche Gegebenheit eine natürliche Einheit bilden.

Zunächst wird zur Orientierung vorwegzunehmen sein, was wir über diese Landschaft, im besonderen S-Norwegens und seine Besiedlung, beziehungsweise was wir über den Bewohner dieses Lebensraumes, bekannterweise die N-Germanen, wissen.

Nomadenvölker, türkischen Stammes, stießen von ihrem zentralasiatischen Intensierungszentrum in zwei naturgegebenen Richtungslinien gegen W vor: die südliche, die dem Plateau von Iran zuführte, während die nördliche über Uralpforte, Kaspisches Meer in die sarmatische Tiefebene sich öffnete. Die Bewegungen dieser Hirtenvölker innerhalb der Steppengürtel, unzusammenhängend, unregelmäßig und unberechenbar, bilden zusammen doch eine andere Völkerwanderung als etwa die vorgeschichtlichen oder jene, die durch ihren Druck auf Slawen und Germanen noch westlicher getragen wurden. Aber immerhin gibt sich in ihren Expansionswurzeln und in der Stabilität der Bewegungszone eine gewisse Gesetzlichkeit als Gemeinsames zu erkennen[2].

Gänzlich im Dunkeln liegen für uns die Schicksale im nördlichen Bewegungsast der nordgermanischen Völker, der Skandinavier. Weder wissen wir, wann und unter welchen Umständen sie die Länder in Besitz nahmen, die sie heute bewohnen, noch in welcher Weise sich ihre Auseinandersetzungen mit Lappen und Finnen, den ursprünglichen Einwohnern, vollzogen haben. Diesen Seelandkreis, der das germanisch-romanische Binnenland umgibt, scheiden wir seiner Lage nach in zwei Gruppen: in den nördlichen, das ist das Nordseegebiet, und in den östlichen, das ist das sarmatische Tiefland. Ein slawischer Keil legte sich trennend zwischen Skandinavier und Altsachsen. Die See spielte damals noch ihre völkertrennende Rolle. So kam es, daß die Skandinavier und die Angelsachsen zunächst von der kontinentalen Kultur, die im fränkischen Reiche erstand, abgesperrt wurden. Die Folge war, daß sich bei ihnen die Entwicklung langsamer vollzog, daß sie relativ

Kluge, Zeitschrift für Deutsche Wortforschung, 1905/1906, Bd. VII, S. 61 und 221, 1906/1907, Bd. VIII, S. 333. Ferner seien angeführt: Müllenhoff K., »Zeit- und Himmelsteilung der Germanen« in desselben »Altertumskunde«, 1900, IV/2, S. 651; Streitberg in »Indogermanische Forschungen«, IV, S. 300. Wegen Platzmangel müssen wir auf sprachgeschichtliche Belege verzichten und verweisen daher auf genannte Quellen. 2 Hellmann S., »Das Mittelalter bis zum Ausgang der Kreuzzüge« in Hartmann L. M., Weltgeschichte, Bd. IV, S. 9.

länger an Zuständen festhielten und, da weniger dem historischen Leben ausgesetzt, ein Sonderindividuum sich entfalten konnte. Das erste Volk in der Frühzeit der nordischen Länder, das wir zur See antreffen, sind die Skandinavier. Zunächst sind es freilich nur Fahrten in die allernächste Umgebung, die als Vorläufer größerer Unternehmungen anzusehen sind. Die Gründe aber für die Expansion finden wir in der Enge des Lebensraumes, im Nahrungsmangel und teilweise im Klima. Selbst das fruchtbarste aller skandinavischen Länder, Dänemark, konnte trotz seiner Randlage, trotz seiner offenen, flachen, daher leicht zugänglichen Küstengebiete ebensowenig den Forderungen genügen, wie etwa die Wald- und Heidegebiete S-Schwedens. Von diesem Flachlande aus kamen die Seenomaden, wenn sie nach bestimmter Richtung fuhren, immer in ein Gebiet, das die schroffsten Gegensätze aufwies: schwarze Klippen, nackte, steilstürzende Felsgebirge, wenig Grün und geringste Fruchtbarkeit: das heutige S-Norwegen. Gewaltig als Ausdruck einer Charakterlandschaft.

»Was war natürlicher, als daß sie diese mit Norland, das ist Felsenland und die Fahrt dahin mit Norweg, das ist Felsenweg bezeichneten?« sagt Nörrenberg Seite 373. Sie belegten also mit diesem Namen ein Sachgut, das durch die Ausprägung einer wesentlichen — landschaftlichen — Eigenschaft charakterisiert war. Allmählich nehmen die Fahrten einen veränderten Grundzug an. War ehedem der Nahrungsmangel die treibende Kraft und die Befriedigung dieses Bedürfnisses das Ende der Fahrten, so trieb jetzt neben inneren Wirren, als Ergebnis revolutionärer Bewegungen, insbesondere die Übervölkerung zur Expansion und das Ziel dieser Ausgleichsbewegungen war die Landnahme zur Ansiedlung der gestauten Kräfte. Die Hochseefahrten der Wikinger[1] wurden organisiert und ihr Aktionsradius erweitert. Die große ökonomische Bedeutung dieser Wikingerzüge wird von Bugge[2] betont. Ihre Züge erreichen schon früh von Halogaland[3], dem heutigen Nordland aus die Grenzen der Lappnomaden. Ottar[4] umsegelte in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts die Küste Finnmarken, und die Kola-Halbinsel und ent-

[1] Name von Vik, d. i. Bucht, also Buchtenbewohner, bsd. im sö. Norwegen. [2] Bugge, A., »Die nordeuropäischen Verkehrswege im frühen Mittelalter und die Bedeutung der Wikinger für die Entwicklung des europäischen Handels und der europäischen Schiffahrt« in VJS. f. Sozial- und Wirtschaftsgesch., Bd. IV, 1905, S. 227 ff. [3] Eine der hervorragendsten und reichsten und auch nördlichsten Provinzen Norwegens war Halogaland, jetzt Nordland: die größten norwegischen Geschlechter und Dichter wohnten hier im 7. Jhd. Die ndl. Prov. des heutigen Norwegens, Finnmarken, wurde im Mittelalter nur von nomadisierenden Finnen und Lappen bewohnt. Von den Fahrten der Könige von Halogaland berichtet das im 10. Jhd. verfaßte Gedicht »Hàlegjatal«, Vgl. Bugge, Vikingerne, II, S. 38 und a. a. O., S. 228. [4] Othere war der erste Polarfahrer; seine Reiseberichte sind uns durch Orosius, den (engl.) Geschichtsschreiber Alfreds d. Gr., erhalten; darin wird auch vom Reichtum der niederländischen Häuptlinge erzählt, der bsd. aus Abgaben der Lappnomaden bestehe.

deckte das Weiße Meer. Schon 620 gelangen die Normannen an die irischen Küstengebiete — 793 plündern Wikinger das Kloster Lindisfarne — und entlang der natürlichen Küstenwege nach SW (911 Normandie, zirka 930 Bretagne und Loiremündung), ja manchmal nach S-Frankreich, endlich 859 eine Flotte in das Mittelländische Meer, nach Marokko und Lucca. An Bedeutung gewinnen die Fahrten und Kolonisierungsbestrebungen durch ihre Verbindung mit den O- und SO-Gebieten. Im Jahre 840 (beziehungsweise um 862) begründen schwedische Wikinger, »Russen« oder »Waräger« genannt, ihre Herrschaft über das russische Nowgorodreich.[1]

Zahlreiche Städtegründungen erfolgen in der sarmatischen Tiefebene bis ans Schwarze Meer. 866 ist die Verbindung mit Konstantinopel hergestellt. Sowohl Nestor wie Konstantin Porphyrogenitos (912—959)[2] schildern uns den Weg, den die »russischen« Reisenden nahmen, wenn sie in ihren Booten nach Griechenland fuhren, Dnjepr abwärts bis Chersones, Schwarzes Meer usw., wobei sie ihre Fahrzeuge des öfteren weit über Land tragen mußten, um Stromschnellen auszuweichen. Um das Bild abzurunden seien noch die N-Fahrten ergänzt: 874 landeten die Norweger in Island; 986 begann die Besiedlung von Grönland, das damals noch vom Golfstrom berührt und daher bewohnbar war; schließlich um 1000 die Entdeckung von NO-Amerika.

Daß die Nordseegebiete um 900 immer noch ihre (alte) Ursprünglichkeit bewahrten, mag darin begründet liegen, daß »jeder Einfluß römischer Kultur fehlte«[3]. Einen besonderen Hinweis verdient ferner die Bedeutung des Handels in den N- und O-Seegebieten, wie in den weiteren asiatischen, zur Zeit der Expansion der islamischen Völker.

Die Fahrten der Seenomaden werden wir, ähnlich den Pendelbewegungen der Landnomaden, die sich innerhalb bestimmter landschaftlicher Zonen, dem Steppengürtel, stabilisieren, als solche aufzufassen berechtigt sein. Für deren Richtung wurden wohl zunächst natürliche Gegebenheiten, wie der Zug der Küste, der Golfstrom usw. entscheidend. Hiedurch wurden ganz allgemein Bewegungsachsen gegeben. Jedoch ist uns nicht entgangen, daß auch Fahrten von einem Punkt aus nach einem beliebigen Ziele, unter Ausnützung der Windströmungen nicht nur zufallsweise, sondern vielmehr mit großer Sicherheit und Berechnung ausgeführt wurden.

1 Unter Rurik gegründet und stammen wahrscheinlich aus dem östl. Schweden, Bugge, a. a. O., S. 245, Akg. 1. 2 Nestor, Chronik und K. Porphyrogenitos, De administrando imperio, Kap. 9. 3 Hellmann, a. a. O., S. 124.

Was bedeuten diese Richtungsbewegungen für unsere Darstellung? In erster Linie eine Bewegung selbst, das heißt Ortsbewegung im Gegensatz zur Ortsruhe; sodann eine Bestimmung des Richtungszieles und einen Richtungswechsel. Die Folgerung ergibt, daß die Seefahrer Hilfsmittel haben mußten, um die angestrebte Richtung ihrer Fahrzeuge auch ohne Fixpunkte der Horizontlinie, die nicht immer vorhanden waren, dauernd beibehalten zu können. Um dieses Sichzurechtfinden, das wir Orientieren nennen, klarzumachen, haben wir in diesem Zusammenhange auf den prinzipiellen Unterschied hinzuweisen, wie er in der praktischen Orientierung des Seefahrers und des Binnenländers gelegen ist und in dem Gegensatze von Lebensraum, beziehungsweise Lebensfläche und Bedingung begründet erscheint. Für den Landbewohner spielen weniger die klimatischen Zustände selbst, als bedeutend mehr diese in ihren Folgen die entscheidende Rolle. Sie bestimmen ihre Richtung nach festen Punkten ihrer Umgebung oder des Horizonts; ihnen genügt also eine relative Orientierung. Der Seefahrer muß sich von allen terrestrischen Fixierungen loslösen und ein System schaffen, das mit dem Wechsel des Horizonts und mit der Veränderlichkeit der Luft- und Himmelserscheinungen rechnet: seine Orientierung wird daher eine absolute sein müssen.

So wird gerade er, aus der Notwendigkeit rascher Verständigung heraus, des kurzen und präzisen Sprachausdruckes bedürfen; und die Germanenstämme, die ein seebefahrendes Volk waren, haben in der Tat, wie zum Beispiel Nörrenberg Seite 372 beweist, vier kurze Namen für Himmelsrichtung und Winde geprägt.

Die Richtigkeit dieser Scheidung im Orientierungssystem kann erhärtet werden durch die Feststellung obiger Verbreitungsgrenzen dieser bis heute verwendeten Wortgruppe. Wir finden diese Namen als lebendiges Gut der Volkssprache bei den Küstenanwohnern von Norwegen, Schweden und Dänemark wie Schleswig-Holstein, der W-Küste und Inseln N-Deutschlands; dagegen sind sie mangels notwendiger Verwendung zum Teil gänzlich in den Binnenländern, wie der Rheingebiete, Oberdeutschlands usw., außer etwa in der Gelehrtensprache, geschwunden.

Die Abstraktion der Wortbedeutung geht, wie ersichtlich, allmählich vor sich. Im Nebeneinander des Gegensatzes konkret-abstrakt werden wir aber eine Erscheinung gewahr, die die ursprüngliche Bedeutung des Namens Norden, als Bezeichnung einer Charakterlandschaft, zur Voraussetzung hat, gleichsam als Beweis ihrer Kontinuität. Bei fortschreitender Besiedlung S-Norwegens wurden auch die östlich der Felsenberge gelegenen Wald- und Wiesengebiete bevölkert. Dadurch mußte es zu einer Verschiebung in der Bezeichnung kommen; inso-

fern, als dieser Wohnraum, der einen landschaftlichen und klimatischen Gegensatz darstellte, doch östlich der Wasserscheide, das Norland aber von hier aus westlich gelegen war. Dieses Phänomen und seine sprachliche Lösung wird in allen einschlägigen Werken übereinstimmend wohl registriert, aber nicht geklärt. Und in der Tat gebraucht man noch heute, wenigstens in S-Norwegen, die Bezeichnung N und O als Gegensätze[1]. Von diesem Prinzip später.

Die Bedeutung des Wortes Norden läßt sich in zweifacher Hinsicht erfassen: einer konkreten Sachbezeichnung, die zeitweise zu schwinden scheint, steht die Bildung eines abstrakten Begriffes, im Sinne einer Richtungsbewegung, gegenüber; zunächst ein anschaulicher Begriff ohne Gebundenheit an eine bestimmte Lage, lediglich als Gegensatz an sich; sodann allmählich mit Gebundenheit an eine polare, aber »ungefähre Lage, ganz allgemein die Seite, das Himmelsviertel«.

Die hier gegebene Urbedeutung und die erste begriffliche dieser Wortgruppe ist trotz Wehrles Einwand bei einigem guten Willen mit Nörrenberg aus den gemeingermanischen Sprachdenkmälern nachzuweisen. Für die Ausdrücke O, W und S versuchten die Etymologen alle möglichen Ableitungen aus dem Sonnenstand und den Tageszeiten; alles ließe sich lösen, aber, sagt Muellenhoff, »Schwierigkeiten macht allein der Stamm von Nord«[2].

Wie im »Althochgermanischen«, so läßt sich ebenfalls im Sprachgut der einzelnen Stämme ein (scheinbarer) Bedeutungswandel vom Sachnamen zum Lagebegriff aufzeigen. So im Altsächsischen, Alt- und Mittelhochdeutschen, im Niederdeutschen, in der Seemannssprache, im Neuhochdeutschen der Frühzeit, etwa von 1430 bis 1550 und in der Zeit der Einigung von 1550 bis zur Gegenwart. Belegbeispiele sind in den genannten Untersuchungen nachzulesen. Wir beschränken uns darauf, die Ergebnisse des Sprachhistorikers in den bezüglichen Leitgedanken zusammenzufassen.

Den bereits bekannten Verbreitungszonen entsprechend, hielten sich in den Küstenprovinzen die ag. Typen im 8. und 9. Jahrhundert nicht nur im Sprachgut des Volkes in lebendigem Gebrauch, sondern auch in der gelehrten Literatur; und zwar im Ahd., Wehrle, Seite 69; As., Seite 61; Ndd., Seite 86 und in der Seemannssprache, Seite 92. Im Ahd., wo wir die reichste sprachliche und begriffliche Entwicklung finden, und im As. machen die Worte den Bedeutungswandel von der Ortsrichtung zur Ortsruhe durch: »Die Ruhe an einem Ort ist das Ziel der Bewegung an den-

[1] Nur Nörrenberg, a. a. O., S. 347, verzeichnet hiefür die überzeugenden, weil nicht schematisierenden, lebendigen Belege in anerkennenswerter Weise. Man vgl. auch Egli J., Nomina geographica, 1893, Leipzig, 2. Aufl. S. 679 und 655, was dort über den Gegensatz N- und O-See gesagt wird. [2] Bei Nörrenberg a. a. O., S. 372.

selben.« Im Ndd. sind die Namen derselben jederzeit heimisch und mit dem Seewesen unlöslich verbunden geblieben. In dem Streben nach Prägnanz und Kürze in festen technischen Redewendungen wird eine neue Verwendung, sozusagen eine »Vierte Ortskategorie« geschaffen. Durch den Kompaß, der im 15. Jahrhundert in den nördlichen Gewässern allgemeine Verbreitung fand, durch den am Ende des Jahrhunderts das System, das heißt der seemännische Gebrauch unserer Worte im Seebuch fertig dasteht, wird gesagt, »auf welchem Striche, auf welcher Nadel« etwas liegt, etwas sich bewegt, etwas zukommt. Dieses Wort sieht von jeder Sache ab, ist mithin absolute Richtungsangabe[1]. Die Entmaterialisierung vom Sachgut zum Begriff ist bald vollständig und damit geht jedwede Relation, selbst das entfernte Inbeziehungsetzen zu einem konkreten Gegenstand scheinbar verloren.

Wie schon erwähnt, ist der Werdegang der Richtungsworte in den Binnenländern, das ist in den weiteren oberdeutschen Gebieten, ein grundsätzlich anderer. Im Mhd., Wehrle, Seite 79, gehen die Ausdrücke, die hier Recht und Bedeutung als anschauliche Begriffe mangels notwendiger Verwendung eingebüßt haben, zurück und bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind sie im Volke ausgestorben. Ersatzbenennungen entnimmt man aus Sonnenstand und Tageszeiten, die wie die Namen der Windrose ihr Leben nur in der Gelehrtenstube und Schultradition fristen. Nach der Luther-Sachs-Periode beobachtet man eine Bewegung zur Wiedereinführung der Worte in die Literatursprache, die, von Goethe und Herder gefördert, von uns entbehrt werden kann. Betont mag aber sein, daß die Kräfte dieser Verlebendigung wieder aus den nördlichen, das ist ndd. Gebieten kommen.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß Umfang und Inhalt der Wortbedeutung N erweitert wird.

An Stelle des Lagebegriffes tritt, wie schon im »Mhd. und Mndd. durch Personifikation, die Bedeutung eines bestimmten und (schulmäßig) konkreten Dinges in jener Himmelsgegend«. Usuell werden daher Bedeutungsübertragungen[2], -einschränkungen und -neubildungen[3]. Auch werden nun wissenschaftliche Definitionen, besonders astronomische und nautische formuliert.

Bevor wir die Beschauermeinung der Beobachtertatsache gegenüberstellen, sei zur Präzisierung der Problemstellung noch einmal auf den Wandel und die Konstante in der Bedeutung des Wortes N hingewiesen. Der Sprachhistoriker sieht also, wie sich für alle in gleicher Methode arbeitenden Fächer noch unten ergeben wird, nur die Wandelbarkeit der Bedeutung; er gelangt im zeitlichen Hintereinander von einer

1 Wehrle, a. a. O., S. 94. 2 Wehrle, a. a. O., S. 114. 3 So führt Goethe 1772 das Wort »Ich unglücklicher »Norde«« ein, das er aber nach seiner italienischen Reise durch »Dichter« ersetzt.

Urbedeutung über den Begriff zur Definition, beeinflußt durch Formel und Lehre der Wortbildung. Dieser Ableitungstheorie entgegen wird die Tatsachenforschung ein Nebeneinander, ein gleichzeitiges Bestehen von konkreter und abstrakter Wortbedeutung feststellen; wobei das Vorherrschen der einen oder der andern Richtung den Eindruck des Verdrängens, beziehungsweise noch mehr des Verschwindens derselben erwecken mag.

Zur Spaltung des nordisch-gordischen Knotens wird also gerade das Unveränderliche, das Wesentliche zu erkennen und das Typische kritisch zu vergleichen sein, insofern der Kunstgeograph nach der Gesetzmäßigkeit zu suchen haben wird, die wir Beharrung nennen.

In diesem Zusammenhang läßt sich die Konstanz vorläufig dahin fixieren, daß, gegenüber der abgeleiteten Bedeutung, der Inhalt der ursprünglichen, Nordland, gleichzusetzen ist mit der Bezeichnung für ein ausgeprägtes Charaktergut: nordisch; ein Typus als Produkt wechselwirkender Kräfte, die wir nur im Sinne ihrer Höhenlage, als Gegensatz zur Tiefenlage, werden verstehen können.

Nun soll uns folgender Vergleich dem Ergebnis näherbringen: die voranstehende Komponente, das im Sprachgut des Volkes wurzelnde Wort, halten wir der anderen, dem gelehrten Begriff und der nur wissenschaftlichen Definition, wägend entgegen. Die anzuführenden Beispiele werden sich also darauf beschränken, die vielheitliche Auffassung und die willkürliche Handhabung auf dem Boden des Humanismus, innerhalb der weiteren Sachgebiete zu demonstrieren. Anschließend wird dem Urteile der eigenen Fachwissenschaft, der Kunstgeschichte, Raum gegeben werden und der Kunstgeograph will den einheitlichen, grundsätzlichen Weg finden helfen, um alle Zähler auf gemeinsamen Nenner zu stellen. Es ist naheliegend, daß der jeweilige Stand der Sachforschung, beziehungsweise der Gesamtwissenschaft auf Umfang und Inhalt des Begriffes Einfluß nimmt, wie er in einer örtlichen, zeitlichen oder gesellschaftlichen Bedeutungsverschiebung zum Ausdruck kommt.

An die Spitze stellen wir, vor alle humanistisch orientierten Beispiele, die Geographie; als weitere Fachgruppen Anthropogeographie und Ethnographie sowie Kartographie als Wissenschaft, deren Betonung hier notwendig erscheint. Daß das geographische Fachwissen neben der begrifflichen Bedeutung auch eine ursprüngliche (Lage) bewahrt, ist gleichzeitig Begründung für unsere Disposition.

Die gegenwärtige schulmäßige Definition kennt den Ausdruck N nur als einen der vier Weltrichtungen, beziehungsweise als astronomisch fixierbare Lage. Zur Bestimmung einer Weltrichtung, zum Beispiel N oder des N-S Punktes, bedarf es

der »nur instrumental bestimmbaren Mittags- oder Meridianlinie«. Sie ist im Lauf der Zeit zur Hauptorientierungslinie geworden. Schon die Araber legten sie zugrunde[1]. Richtung bestimmen, das heißt feste Richtungslinien geben, bedeutet aber ganz allgemein »sich orientieren«. Das Wesen der Orientierung, Ortung[2], besteht aber in jenem Vorgang, bei welchem wir einen Gegenstand in seiner Lage auf unseren Standpunkt beziehen. Hieraus läßt sich ermessen, daß die Lage großen Selbständigkeitswert besitzt, der zur Ergründung drängt.

Die Lage. Wir unterscheiden zunächst drei Eigenschaften der geographischen Lage: »Einerseits die den Polen näher oder ferner gerückte Breitenlage; dann die festländische Binnen- oder dem Meere nähere Randlage; endlich die Tieflands- oder Hochlandslage mit allen ihren Klimaten und die organische Natur beeinflussenden Folgen[3].« So ist also das Problem der Lage eine Kardinalfrage und, zugespitzt auf den Begriff N, kann gesagt werden, daß er sich mit den drei Lageeigenschaften nicht nur verbinden, sondern sich geradezu aus ihnen notwendig zusammensetzt und erst verstehen läßt.

In Verbindung mit der Breitenlage führt dies zur Entstehung von Klimaprovinzen, innerhalb welcher einheitliche Erdräume als natürliche Wohnräume gekennzeichnet erscheinen. In die zweite Eigenschaft, die Randlage, teilen sich die Nordsee und nordeurasischen Gebiete; Isolierung ermöglicht hier die Entfaltung der Individualität und die Bildung von Kulturbesonderheiten. Die dritte, bereits erwähnte, bisher kaum beachtete, stellt sich als Differenzierung im vertikalen (und horizontalen) Sinne dar. Beispiel Küsten-Norwegen. Hier spricht aber ein bestimmtes Charaktergut der Landschaft entscheidend mit und durch die Höhenlage wird der Zusammenhang mit der konkreten Wortbedeutung N deutlich oder, mit anderen Worten, wir finden, wie uns dieses letzte Beispiel lehrt, neben dem geographischen Lagebegriff die Bezeichnung für ein Sachgut, für einen Typus stets lebendig.

Die Stellungnahme der Anthropogeographie hiezu, die die Wendung vom Erdraum zum Wohnraum bedeutet, kennzeichnet Ratzel mit Nachdruck[4].

»Die Lage ist der inhaltsreichste Begriff. Vor allem muß der oft überschätzte Raum hinter der Lage zurücktreten. Die Lage kann ein Punkt sein und von diesem Punkt können gewaltige Wirkungen ausstrahlen. Was ist also die geographische Lage? In der Lage sind zunächst die Größe und die Gestalt eines Gebietes enthalten. Ferner immer mit der Lage auch Zugehörigkeit. In der Lage liegt das Klima und der Pflanzenwuchs, die Kultur und die politische Stellung; in ihr

1 Wagner, Lehrbuch der Geographie, 1912, 9. Aufl., S. 816, § 327. 2 Eckert, Kartenwissenschaft, 1925, II, S. 77. 3 Wagner, a. a. O., S. 816. 4 Ratzel, Anthropogeographie, 1909, 3. Aufl., II, S. XXIX und I, S. 137.

liegen die Wirkungen, die aus der Zugehörigkeit zu einem Erdteil oder zu einem Meer oder aus der Nachbarschaft eines Flusses oder Gebirges sich ergeben. Die Lage ist auch Wechselwirkung, die lebendige Beziehungen des Gebens und Empfangens bedeuten muß, nicht nur in positiven oder negativen Werten, indem sie eine Ausnahme und einen Gegensatz bilden.« So ist also Lage ein Faktor, der in seiner Funktion sich nie ändert, vielmehr konstant und gleich intensiv erscheint und wirkt. An Umfang und Inhalt der Bedeutung N gebracht, heißt dies nichts weniger als: daß wir hier jene beharrenden Kräfte zu suchen haben werden, die kraft ihres engumschriebenen Lebensraumes die »Nordische Eigenart« als Einheit zu »allen Zeiten«, trotz historischer Mächte, einmal mehr, einmal weniger klar faßbar aufzeigen müssen.

Ein integrierender Bestandteil der Lageeigenschaften, und daher hier noch besonders hervorgehoben, ist die klimatische Lage. Ihre Rolle bei der Bildung von Klimaprovinzen, ihr Einfluß bei der Schaffung individueller Lebensräume wird immer klarer erkannt und muß berücksichtigt werden[1]. Zur Abrundung des Lagebegriffes sei hier noch der zusammenhängenden, zentralen und peripheren gedacht, wobei unten besonders die gegensätzliche Lage zu erörtern sein wird[2]. Auch in der Kartographie spielt der Lagebegriff N eine entsprechende Rolle. Zunächst verlegte man den O nach oben, beziehungsweise die O-W-Linie in die N-S-Linie.

Erst seit der Renaissance bricht sich die Nordortung, die wissenschaftliche Orientierung — wie Eckert sie nennt — mehr und mehr Bahn. Es war also besonders die »Globusmacherei«, die im 17. Jahrhundert in hoher Blüte stand, durch die die uns heute geläufige Orientierung der Karten mit N nach oben allgemeiner wurde. Aber durch viele Jahrhunderte hat ein merkwürdiger Gegensatz bestanden. Die Karten der Araber, die italienischen Portulankarten des 14. und 15. Jahrhunderts und viele andere Landkarten bis weit über die Mitte des 16. Jahrhunderts zeigen den Süden nach oben, »nach astronomischer Art, als vornehmere Gegend«. Ein solcher Gegensatz konnte unter anderm nur deshalb zustande kommen, weil — wie wir glauben — den Gelehrten dieser Gebiete meist nur mehr die rein mathematische, eine mechanische Richtungsbestimmung bekannt war.

Auf problematischem Boden bewegt sich die Anthropologie; sie kennt Volk und Rasse; jenes als etwas geschichtlich Gewordenes, diese als naturwissenschaftlichen Begriff. Die Charaktereigenschaften der »Nordischen Rasse« wiesen ein Hauptverbreitungsgebiet, die Küstenländer der N- und O-See auf; zeitlich entspräche

1 Öhlmann, Grundzüge der Entwicklung des Wohnbaues im Altertum, 1925, Abb. 2, Karte der Klimagebiete; Passarge, Landschaft u. Kulturentw. in unseren Klimabreiten, 1922. 2 Ratzel, a. a. O., I, S. 139.

dies der nordischen Steinzeitkultur; von ihrem westbaltischen Zentrum aus seien Ausstrahlungen nach W, S und O nachzuweisen. Daher sei die heutige Verteilung der N. R. im wesentlichen eine Folge der Völkerwanderung. Aber der dauernden Verbreitung der N. R. über den Erdball sei eine unübersteigliche Grenze gezogen, weil sie nur im kühlfeuchten ozeanischen Klima gedeihe. So Kraitschek in seiner »Rassenkunde«, Seite 22. Die Bezeichnung N ist hier durch Personifikation zum psychologischen Rassenbegriff eingeschränkt, dem das Wandelbare von Zeit und historischem Leben, von Ausstrahlungsfakten und lokaler Willkür, anhaftet. So entwickelt sich also ein bestimmtes Charaktergut nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, als Summe bodenbeharrender Elemente, einer notwendigen Folge örtlicher Gebundenheit an besondere Klimaprovinzen, an charakteristische Lebensräume, sondern, ganz unabhängig davon, als immer mehr im historischen Leben verblassender Rassenbegriff, wenngleich auch der Verbreitung über den »Erdball« Grenzen gezogen sind. Damit stellt sich der Widerspruch zum »Gesetz der tellurischen Auslese« von selbst ein. Richthofen, »Erde und Mensch«, Seite 17.

Anschließend ein Beispiel aus der Urgeschichte. Wenn Schuchhardt vom nordischen Kreis sagt, »erst nach und nach macht sich der N selbständig, indem er sich auf die eigenartigen Bedingungen seiner Natur besinnt«, ahnt er wohl den großen Selbständigkeitswert der klimatischen Lage, läßt aber das n- aus dem w-europäischen Kulturgut durch Wanderung und Ableitung sich gestalten.

Je mehr wir uns den historischen Fächern nähern, desto vielheitlicher wird die Verwendung nach Umfang und Inhalt des Begriffes. Altgeschichte und Geschichte wählen oft kaum die Lebenszustände der skandinavischen Gebiete zum Gegenstand ihrer Betrachtung und wo, dort ist ihnen N ein wandelbarer geographisch-politischer Begriff. Man schlage als Beleg die »Geschichte des Altertums« von E. Meyer, 1921, 4. Auflage, Seite 838, auf, da heißt es: »daß gerade den kräftigen, voll ausgebildeten Formen, in denen uns die Steinzeit zum Beispiel in Skandinavien entgegentritt, der Erdgeruch des Spontanen, Bodenständigen anzuhaften scheint«, doch dies ist nur Täuschung, denn »gerade in Skandinavien tritt die totale Abhängigkeit der Entwicklung von den fortgeschrittenen Ländern überall offensichtlich hervor, in der Steinzeit sowohl wie in der Bronzezeit und in den folgenden Epochen«.

Eine ähnliche Auffassung vertritt Salin insofern, als er angesichts der Tierornamentik von römisch-angelsächsischer Beeinflussung spricht und die immanente Entwicklung Müllers bekämpft[1]. Montelius sucht in seiner »Kulturgeschichte Schwedens«, Seite 9, Typus und Gebiet zu identifizieren: »Mit dem N oder dem

[1] Salin, Altgerm. Tierornamentik, S. 175; Müller, Nordische Altertumskunde, S. 7.

nordischen Gebiet bezeichnet man Skandinavien und die nördlichen Teile Deutschlands, wo Altertümer in derselben Form wie in Skandinavien vorkommen.« Minns und Rostowzeff[1] gehen von den Nordvölkern aus, aber mit Zuspitzung auf die griechische Kunst, sehen also von jeder andern, ausgenommen der geographischen und rassemäßigen Erfassung des Nordbegriffes ab, und deshalb, sagt Strzygowski[2], »blieb darin die europäische Nordfrage unberührt, weil die Griechen nicht als ein vom Norden gewandertes Nordvolk, sondern als ein fertiges Südvolk angenommen wurden«.

Den allerjüngsten Erscheinungen gehört Scheltemas Buch »Altnordische Kunst«[3] an. Lassen wir zunächst ihn selbst sprechen. »Die Bezeichnung ›altnordische Kunst‹ verlangt eine Erläuterung. Wir verstehen hier unter altnordischer Kunst nicht bloß eine Summe von Kunsterscheinungen, die zur Vereinfachung der Untersuchung einem willkürlichen Gebiet entnommen werden, sondern eine eigenartige und inhaltlich genau bestimmbare Kunstübung, die sich innerhalb gewisser räumlicher und zeitlicher Grenzen als eine geschlossene Epoche der künstlerischen Entwicklung darbietet. Die prähistorische Tatsachenforschung unterscheidet eine nordeuropäische Kulturprovinz, die Skandinavien und N-Deutschland ungefähr bis zum Breitengrade der Rheinmündung umfaßt und deren Erzeugnisse sich typologisch und künstlerisch deutlich von denen der übrigen europäischen Kulturkreise unterscheiden. Die zeitliche Grenze nach oben bildet der Anfang der jüngeren Steinzeit, nach unten der Eintritt in die christliche Kunst des Mittelalters.« Kein genau datierbarer Abschluß; die alte ziehe sich vor der neuen Kunst zurück und überdauere in ihren entlegenen Stellungen (Island) das erste nachchristliche Jahrtausend; ja sie setze sich manchmal in überraschend reiner Form in gewissen, auf der alten Kulturstufe stehengebliebenen Volksschichten bis auf unsere Zeit fort. »Wir können nur sagen, daß die altnordische Kunst als historische vormittelalterlich ist und daß sie damit eine bestimmte Epoche der menschlichen Kultur, die Epoche des nordischen Altertums bezeichnet.« Es war notwendig, diese Textstellen im vollen Wortlaut wiederzugeben; einerseits um zu zeigen, daß auch die Vorgeschichtsforschung beginnt, die Kunst als selbständiges Ganzes zu erfassen und anderseits zu erkennen, wie schwer es aber ist, sich von den Schulmeinungen freizumachen. So finden wir, trotz der scheinbar klaren Definitionen, die Begriffsbildung Nord kaum in weitergehender Fassung. Die räumliche Begrenzung ist nach geographischer

1 Minns, Scythians and Greeks, Cambridge 1917, passim; Rostowzeff, Iranians and Greeks in South Russia, Oxford 1922, passim. 2 Strzygowski, Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte, Acta Acad. Aboensis, Hum. IV, 1923, S. 4 f. 3 Scheltema, Altnordische Kunst, Berlin 1923, S. 1, 2.

Breitenlage sicherer gegeben als die schwankende, unsichere zeitliche; denn obgleich S. wahrnimmt, daß es beharrende Elemente in »stehengebliebenen« Volksschichten gibt, ist ihm doch der genau datierbare Ausschnitt maßgebend.

Kunstgeschichte. Es ist kein Zufall, wenn Strzygowski in einer Zeit der Not sich seit Jahren mit Nachdruck um die Erschließung des »nordischen« Vaterlandes bemüht und durch eine Reihe von Schriften dem Suchen seiner Zeit Richtung und Ziel, ihr Stichwort gab, wie »Das Erwachen der Nordforschung«, »Das Problem der nordischen Kunst«, »Die Landschaft in der nordischen Kunst«, »Norden und Renaissance«, »Indoarisches und Nordisch-Sachliches in Östbergs Bau«, um nur einige zu nennen, die unseres Erachtens für diese Arbeit wichtig erscheinen.

Zum erstenmal tritt uns die »Nordforschung« im größeren Zusammenhang in Strzygowskis Altai-Iran[1] entgegen. Der Abschnitt ist überschrieben: »Die Kunst der Nomaden und Nordvölker.« Er sagt (S. 146): »Den Norden selbst werde ich in diesem Abschnitte nur gelegentlich heranziehen, mein Schürfungsgebiet sind zunächst jene Nordvölker, die über den Kaukasus und das Kaspische Meer herum nach den südlichen Steppen vorgedrungen waren.«

Strzygowski führt also die Träger eines bestimmten Kunstgutes an, die aus dem Norden der Breitenlage in südlich gelegene Steppen ziehen. Es ist also ein Nordgebiet als Ausgangspunkt gegeben, von welchem aus eine Bewegung nach einer bestimmten Richtung erfolgt. Wir können diese Ortsbewegung bei Strzygowski auch im umgekehrten Sinne finden: »Das russische Tiefland an der Nordküste des Schwarzen Meeres, als Berührungsgebiet der Skythen und Griechen, ist ein nicht schöpferischer Teil dieses Gebietes, welcher Formen, die von Altai-Iran ausgehen, vermittelnd nach Norden und Westen weitergibt.« Was Strzygowski unter diesem Achsenkreuz versteht, bedarf keiner Erklärung. Zwischen dem germanischen Norden und dem türkischen Ost gäbe es auch ein weites Gebiet, das der Kunsthistoriker vorläufig besser als ein dunkles und unklares Zwischen-, beziehungsweise Übergangsgebiet nähme (S. 146). Das heißt aber für den Kunstgeographen, daß wir hier eine zusammenhängende Gebietszone in bestimmter Breitenlage zu suchen haben, deren Längenerstreckung durch die Richtungsachse W und O fixiert ist. Wesentlich erscheint noch für die folgende Ausführung die Beobachtung Strzygowskis, daß das Kunstgut des germanischen Nordens, das die wandernden Völker von dort nach Süden und weiter nach Westen mit sich nehmen, nicht das Ende ihrer prähistorischen Entwicklung, sondern ein Formenschatz anderer Art wäre, der ihnen wahrscheinlich von außen her zugekommen sei (S. 147); doch davon unten. Wir

[1] Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, 1917, passim.

stellen also eine mehr oder weniger ununterbrochene Bewegung innerhalb bestimmt gerichteter Zonen, auch in der Achse N-S, fest, was obige Erscheinung als eine Rückwirkung der vor zirka einem Jahrtausend erfolgten Nord—Süd-Abwanderung erklären würde. Und die vielspältige Bewegung aus dem neuen Zentrum können wir in einen einheitlichen Strom lenken. Denn dieses Zentrum ist Nordeurasien, von dem aus vielleicht zu der Zeit, als die altaischen Völker nach dem Westen und Süden aufbrachen, eben wieder eine genau orientierte Wanderung nach einem geographischen Richtungsziel, das heißt nach einem Pol der Bewegungszone stattfand.

1919 erscheint eine eigene Abhandlung Strzygowskis, »Das Problem der nordischen Kunst«. Zunächst zur Feststellung des Nord-Begriffes selbst. »Wenn ich vom Norden spreche, so habe ich grundsätzlich das gesamte eurasische Gebiet von der Nord- und Ostsee bis China im Auge, jene Landmasse, die wir gern aus unserem Forschungskreise ausschalten, weil sie angeblich für Europa und dessen Kunstentwicklung nicht in Betracht kommt.« (S. 7.) Ein Gebiet, etwa in seiner Breitenlage erfaßt, der Ostteil türkisch-chinesisch, der Westteil stehe mit dem Hinterland von Südrußland in engster Verbindung. Dieses Gebiet, sowie Armenien und Iran, seien jene »nordischen Grenzländer« und Übergangsgebiete, die mit Altai-Iran durch den Kaukasus und Uralpforte in Verbindung stünden. »Alle drei sind Nordländer, wie die Beobachtung der Zusammenhänge, die sie mit dem Norden, vor allem mit Skandinavien verbindet, erkennen läßt.« (S. 8.) Wir haben hier eine Verschiebung der Grenzzonen nach der Breitenlage vor uns. Die Ursache dieser Erweiterung bilden die Zusammenhänge gleichartiger oder das Auftreten verwandter Formen an den Randgebieten des geschlossenen Gebietskernes. Daraus ergeben sich Fragen: Ist das durch diese Vergrößerung entstandene Gebiet ein landschaftlich und klimatisch einheitliches? Sind die künstlerischen Zusammenhänge geschlossen in ihrer Verbreitung? Oder lassen sich noch weitere, südlicher gelegene Inseln, Erscheinungen mit gleich gearteten Wesenselementen, nachweisen?[1] Die Beantwortung wird sich unten prinzipiell ergeben. Eine für unsere Abhandlung ebenfalls wichtige Schrift ist »Die Landschaft in der nordischen Kunst«[2]. Dort heißt es: Der nordische Mensch ginge, wo er sich der Natur als Gestalt zu bedienen beginne, nicht vom Einzelwesen, sondern von der Darstellung des Ganzen der Natur aus, das ist der Landschaft. Es sollte das Aufkommen der ältesten nordischen Ausdruckslandschaft in der bildenden Kunst gezeigt werden, und wie seltsam diese erste Blüte in Dürers Zeit erst derart abstürbe, daß heute kaum noch jemand eine

1 Glück, Kunstgeogr. Bild Europas a. E. d. Mittelalt., Mh. f. Kw. 1921, m. Karte. 2 Bibl. d. Kg., Bd. 17, 1922.

Ahnung habe. Die abgebildeten Landschaften sähe er als nordisch an, mit der Wurzel in Iran und im Mazdaismus, und zwar jenem nördlichen Gebietsteil, der noch nicht völlig vom höfischen Süden durchsetzt sei, der als nordisches Grenzland in seiner Kunstauffassung Wege gegangen sei, wie sie die spätere nordische Kunst der christlichen Blütezeit (Gotik) eingeschlagen habe.

Zum Begriff »nordisch« sei zunächst folgendes gesagt: Es ist hier schwer, seine geographische Bedeutung zu finden. Diese scheint einem Ausdruck gewichen zu sein, der sich weder durch die Richtung noch durch Lage usw. erklären läßt. Auf den ersten Blick kann es ein abstraktes Wort, eine Bezeichnung sein, die einer Reihe Sachgut deshalb beigelegt wird, weil man sie als Summe gleichartiger Erscheinungen begreift. Worin haben wir denn hier das Gemeinsame und was ist das Verbindende? Dazu müssen wir die Abbildungen der Tafeln ansehen; folgende Orte sind angeführt: Ravenna, Adschanta, Nara (Horiushi-Schrein), Pompeji, Classe bei Ravenna, Rom (verschiedene Entstehungsorte), Donaueschingen, Persien usw. Hier stellt sich folgendes heraus. Die meisten der gegebenen Abbildungen zeigen bei genauerem Zusehen ein landschaftliches Element, das ihnen allen, was den Gegenstand anbelangt, gemeinsam ist. Verschieden daran ist nur die Art und Weise der Darstellung, das Wie. Aber das Was ist, wie ja auch Strzygowski in jedem Falle feststellt, nicht die Landschaft selbst, sondern vielmehr eine deutlich sichtbar gekennzeichnete Darstellung von Felsen, beziehungsweise Felsbergen. In diesen Landschaftsdarstellungen soll aber unseres Erachtens nicht so sehr die Landschaft an sich dargestellt werden, sondern der Ausdruck, der weniger in der menschlichen Gestalt, als eben in der Felsdarstellung liegt; die Behandlung dieser Gebilde zeigt nicht etwa runde Formen, eher das Gegenteil ist zu beobachten: das Scharfkantige, Kubische ist in einigen Fällen bis zum Zahnschnitt gediehen. Um es noch einmal zu betonen, es kommt in diesen »Naturausschnitten« ausschließlich auf einen bestimmten Charakter, auf die eindeutig gegebene Ausdruckslandschaft an. Auf ein zweites Element, das Tier und seine Darstellung, sei nur hingewiesen.

Man wäre also versucht, zu dem gegebenen Titel einen Zusatz in der Weise vorzuschlagen, daß man sagt: »Fels-Landschaft in der nordischen Kunst.« Wesentlich ist sodann die Verbreitung dieses gemeinsamen Merkmales. Sie ist, wie die aufgezeigten Orte zeigen — und wir könnten die Beispiele vermehren — eine sehr verstreute, inselhafte. Dazu ließe sich der weitere Nachweis erbringen, daß diese Erscheinung nicht an einen engbegrenzten Lebensraum gebunden, sondern unter gleichen Umständen vielleicht überall anzutreffen ist. So ist also das Wort Norden kein Begriff in einem von uns angegebenen kunstgeographischen Sinne, außer etwa

in dem der Höhenlage, sondern im Sinne der Urbedeutung ein Name für typisches Wesen, das, unabhängig vom Zeitgeschehen, von Gesellschaft und Zivilisation, von Verkehr und Bewegung, einen unveränderlichen, beharrenden Wert im Nebeneinander der Erscheinungen bedeuten würde. Der Gegensatz zum nordischen Menschen muß daher nicht der südliche sein.

Wir unternehmen nun den Versuch, die obigen Zähler unter den Nenner Beharrung zu bringen. Die Zähler sind die wandelbaren Bedeutungen des Begriffes Nord. Denn selbst innerhalb der Kunstgeschichte ist keine einheitliche Verwendung durchgängig[1]. Die Anwendung war in vielen Fällen eine im weiteren Sinne geographische, nach Formeln fremder Fachwissenschaft.

Umfang und Inhalt des wissenschaftlichen Begriffes wechselte nach Belieben. Seine Gebundenheit an Zeit und Gesellschaft war selbstverständlich. Es war nicht zu vermeiden, daß das historisch gewordene Hintereinander und das örtlich gegebene Nebeneinander stetig im Kampf lagen und die Meinungen noch überaus komplizierten. Deshalb haben wir die Absicht, den Begriff Nord von der kunstgeographischen Seite her zu beleuchten.

Das eingangs betrachtete Gebiet greifen wir nochmals als Beispiel heraus: ein scheinbar willkürlich begrenzter Teil von Skandinavien, der von den Geographen »Baltisches Festungsgebiet« genannt wird. Die Breitenlage zeigt diesen um einen scheinbaren Mittelpunkt liegenden Organismus innerhalb derselben Klimaprovinz. Schon bei einigem Studium dieser Landschaft zeigt sich ihre große Lebens-Selbständigkeit, die begründet erscheint in der Einheit der überaus bevorzugten Randlage dieses landschaftlichen Wesens. Die Kräfte, die in diesem Boden und Bewohner wirken, werden, trotz gewisser Schwankungen, immer die gleichen bleiben. Dem hier geborenen Kunstgut müssen daher die diesem Wesen eigenen Züge anhaften als das Unveränderliche, Gemeinsame, wie viele Untersuchungen bewiesen haben[2]. Die Bezeichnung »nordisch« hiefür ist eindeutig und berechtigt.

Neben dem Norden der polaren Lage wird für dieses Gebiet auch ein solcher der vertikalen eine große Rolle spielen. Von dem eben besprochenen Lebensraum nur durch die Eigenschaft seiner Tiefenlage ist jener unterschieden, der sich um die Ostsee lagert und die östlich skandinavischen, lappländischen und finnischen Randgebiete umfaßt. Alle Breiten-Lageeigenschaften wirken als solche aber weiter. Wir weisen hier auf die Schwierigkeiten hin, wie sie, schon innerhalb eines

1 Man lese darüber nach, z. B.: Ginhart, Nordkunst—Südkunst im Abendland, Wien 1922, S. 196 u. 243; Riegl, Das holländische Gruppenporträt, S. 86 ff.; vielleicht auch Worringer, Formprobleme der Gotik, 1920, S. 27. 2 Åberg, Das nordische Kulturgebiet, 1918, u. a. m.

engeren Gebietes, in der gleichen geographischen Bezeichnung für gegensätzliche Zustände liegen.

Beide Erdräume, im N gelegen, sind durch Lageeigenschaften mit Selbständigkeitswert in zwei Lebensräume geschieden. Um dies auch an dem Beispiele einer heutigen Erscheinung darzutun, sei an die Seßhaftigkeit im Baltischen, auf das Nomadentum in den flacheren »Ostseeländern« erinnert. Aber sogar in noch engeren Erdräumen können wir regelmäßig diese Scheidung in scheinbar nur zwei Lebensräume feststellen. Grundsätzlich dürfen wir sagen: Es handelt sich hier wie immer um eine Gegenüberstellung von Gegensätzen, zunächst geographischer Natur, wodurch die kulturellen, ja politischen Unterschiede in ihrer Trennung noch schärfer hervortreten. Hiedurch erscheinen die kleineren Differenzen nach der einen oder anderen Seite hin angezogen und gleichsam verdunkelt, so daß die Neigung besteht, diese Pole und ihre Gegensätzlichkeit mit den diametralen Begriffen N und S zu identifizieren. Die Wahl dieser Benennungen ist daher nur fallweise möglich. Wir können darob, wie oben erwähnt, die Worte N und O als Gegensätze nur insolange verstehen, als sie zur Bezeichnung von Sachgut dienen. In diesem Sinne können wir geradezu von einem Prinzip des Gegensatzes sprechen. Diese Zweiteilung erfährt noch eine Steigerung der Polarisierung insofern, als Landteile einer »politischen Einheit« vielfach zwei verschiedenen, meist den entgegengesetzten Klimaprovinzen angehören und somit künstlerische Besonderung bestärken. Ratzel[1] kommt von seinem Gebiete aus zu ähnlichen Ergebnissen.

Die Gebundenheit dieser Gegensätze an die Gegebenheiten des Lebensraumes wird sichtbar in den Verbreitungsgrenzen namentlich der natürlichen Rohstofflager[2]. Ein Beispiel hiefür genüge. Wir vermögen am Kragebau, jener Baugewohnheit, die mit horizontalem Übereinanderschichten der nach oben vorkragenden einzelnen Werkstücke arbeitet, jene Ausbreitung zu zeigen, die vorgeschrieben ist durch Höhenlage und Stein-Rohstoffgebiete. Wir denken dabei an die Nuraghen, Talayots, Siles usw. genannten Bauten; in einer Karte des Kragebaues[3] ergibt sich ein bezeichnendes Bild der Verbreitung von Denkmälerschichten und -inseln. In Europa dürfte es sich hiebei um eine Küstenerscheinung (Randzone), in Asien auch um eine solche des Binnenlandes handeln. Wo unter gleichen Umständen dieser Baugedanke auch im gegensätzlichen Lebensraum lebendig wird, finden wir den Kragebau

1 Ratzel, a. a. O., I, S. 145 f. 2 Hanslick, Kulturgrenze und Kulturzyklus, 1907. Glück, Breit- und Langhausbau in Syrien, 1916; Strzygowski, Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage, 1918; Ponten, Anregungen zu kunstgeographischen Studien, 1920; Brandt, Wesen, Grenzen und Ziele der Kunstgeographie, 1921; Gerstenberg, Ideen zu einer Kunstgeographie, 1922. 3 Schwieger, Geschichte des Kuppelbaues, I. Der Kragebau (in Fertigstellung).

auch im gegensätzlichen Baustoff, dem Holz und seiner Werkart ausgeführt. Greifbar wird die Richtigkeit solcher Bemerkung auch im Sprachgut: einige Steingebirge, zum Beispiel auf Sardinien, heißen »Nura« und die Kragebauten dieser Höhenzone nennt man Nuraghen; das hat also zu sagen, daß zumindest kein Widerspruch besteht.

Diese zwei Beispiele, S-Schweden und Sardinien, örtlich von einander getrennt, lassen uns immerhin bis zur Gegenwart die gleiche konkrete Wortbedeutung als Namen für ein bestimmtes Sachgut, auch im Volksmund, wie zur Zeit der noch wirksamen Urbedeutung, der Bezeichnung Nor(d)-(Fels)land, lebendig bleiben. Der Beweis eines Kontinuums, an zeitliche Wandlungen nicht gebunden, ist erbracht. Und seit dem »Erwachen der Nordforschung« erscheint nun auch in der Wissenschaft das Wort Nord nicht nur als Lagebegriff an sich, sondern wieder als Bezeichnung von Kunst-Charaktergut.

Ebenso wie der einzelne Lebensraum, kann auch eine Summe gleichwertiger zu einem Organismus mit einheitlicher Wirkung zusammengeschlossen sein; solche Landschaftsgürtel decken sich meist mit Klimaprovinzen; derartige Zonen unterliegen bestimmten Gesetzen. Die beigefügte Karte gibt Aufschluß.

Faßbar wird dies am Beispiel Nordeurasien[1]. Wir haben schon in einer andern Arbeit[2], auch kartographisch, den Nachweis gegeben, daß die nordeurasische Landmasse in zwei parallele Zonen zerfällt, von der die nördliche, die russisch-sibirische Wald-, die südlich davon gelegene die ungleich wichtigere Waldsteppenzone darstellt. Dieser Steppengürtel mit ganz bestimmter Richtungslage, innerhalb gemäßigter Klimaprovinz, fällt genau mit dem Nomadengebiet zusammen, was ja begreiflich erscheint. Er führt entlang des Fußes jener gravitierenden eurasischen Hochlandszone, die im Gegensinne in Wirkung tritt. Wie unsere Karte ferner zeigt, führt er weiter durch die Uralpforte nach dem skandinavisch-spanischen Europa; der zweite, südliche, mit ihm kommunizierende, parallele Pendelweg, ist der breite Wüstensteppengürtel, der, über Afrika wieder in Spanien endigend, als ebenso einheitlich wirkende Zone bereits erkannt wurde[3]; die Verbindung beider Zonen, hier in ihrem westlichen Pol und im östlichen, im Baikal-Amur-Ordos-Gebiet, wird ermöglicht. Eine Gabelung[4] der Bewegungsäste scheint nur indirekt im NW Vorderasien beweisbar. In dem gesammten, an sich jedoch einheitlichen

1 Strzygowski, Altai-Iran, S. 148 führt ihn hier zum erstenmal in die Kunstwissenschaft ein, ferner, Die asiatische Kunst, 1924, JAK; Der eurasiatische Nordkreis der bildenden Kunst und die Germanen, 1926.
2 Schwieger, Kunst und Naturtatsachen, 1926, I 1, mit Karte, passim. 3 Man lese die bezüglichen Schriften von Cholnoky, Hanslick, Passarge, Ratzel, Ritter u. Strzygowski. 4 Borchardt, Naturbedingte Kulturwege, Kartogramme; Glück, Das Grabmal des Huo-kiu-ping und seine Stellung in der Kunstentwicklung, 1926.

Nomadenzonen als Lebensfläche beharrender Kunst

DAS GESETZ DER RANDZONE

Leitsatz: „Wir haben uns Europa in der ältesten Zeit als ein von Wäldern und Steppen, Heiden und Mooren durchsetztes Land vorzustellen, und gerade diese Mischung der Vegetationsformen dürfte nicht wenig dazu beigetragen haben, daß der Norden unseres Erdteiles in frühen Zeiten schon zu so verhältnismäßig hohen Kulturzuständen gelangt ist.“ Hoops, a. a. O., S. 101. Das Gesetz der Randzone ist das Gegensatzprinzip! **Allgemeines:** Der Maßstab mußte zur Erbringung und Erklärung des Problems z. T. vergrößert, z. T. verkleinert werden. Einige Übergangs-Randzonen sowie die dadurch entstandenen Nebenzonen konnten daher nicht eingetragen werden. Die Grenzen des Kartogrammes sind regional, nicht linear aufzufassen. Der wiederhergestellte eurasische Westen, bezw. ursprüngliche Boden, auf Grund der angezogenen Quellen, ist nur in Übersicht eingezeichnet. Ausgeschaltet sind „historische Kulturen“ sowie Polar- und Tropenzonen.

Zeichen der Eigenzonen	Der unveränderliche Erdraum: Wüsten- und Steppengürtel			Der einheitliche Lebensraum: Nomadenzonen		Unpersönliches Charaktergut im Kunstraum: Schmuckzone		Erzeugnisse im politischen Raum	
	geographische Voraussetzung des Wirtschaftsraumes			Wirtschaftsformen	Gesetzmäßiger Prozeß der Wechselbeziehung	Heimatkulturen im zeitlosen Nebeneinand		Grenz-Deck. v. Pol.- u. Kunstr.	G.-Verschiebg. „grenzlos“
	Pflanzendecke	Klimaprovinzen	Rohstoffe	Träger	zwischen Erde und Mensch	Schmuckkörper	Ausstattung	Nomaden-Fürsten	Repräsent.
	Hochlandzone Felsen—Steppen—Wald, z. T. auch Übergangsfaktor	Die Grenzen d. Landschaftszonen entsprechen den sie bedingenden Kl.P., daher keine Einzeichnung	Holz und Metalle	„Wirtschaft ist der Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur.“ Einfache W. F.	trennend wirksame Faktoren (zw. Hochländern und Tiefländern). Bildung isol. Lebenskammern, natürl. Richtungsachse f. Bewegungen	Wohnformen: Haus-, Grab-, Heiligtum. Stabiler Wohnbau	Handwerke: „gebunden“	„Eigenkultur“ (Eigenentwicklung)	„Fremdkultur“, „Gründer u. Stifter“, Künstler
	Waldfläche u. Insel bedeckt, geschlossen (ohne Tropenzonen) meist Tieflandregion	Winterfeuchtkaltes Kl. Wintertrockenkaltes Kl. Feucht, warmgemäß. Regen-Kl. Boreal	W.- u. O.-sibirischer Nadelwald = Taïga, W.-europ. Wälder	Seßhaftigkeit, Randbesiedlg., extensive Wirtschaft, Holzhandel	Heutige OE Grenze nicht gezeichnet Als Komplex trennende Wirkung Schwinden der Wälder an den Grenzen durch Verwüstung der Nomaden. Kennwort: Feuerherd	Vorhallenhaus, Wand- und Erdbau, Feuchtzone: Giebel, Winterhaus, Herdhaus geschl. Element	Blockbau (Ständer-[Masten]bau) Kragebau		Devastierung der Nutzhölzer, Verwischung d. Lebensraumes, Raubwirtschaft
	Übergangs-Randzonen 1. Wald: W-Steppe. 2. Waldgebirge: Steppe (Innerasien, Europa). 3. W-Gebirge: Wasser (Nordsee, offene Küsten-Randzone). 4. Oase: Wüste	Niederschlagmaximum Klimaschwankungen: in großen Perioden daher nicht sofort greifbar Trockenklimate wie WSt. Schwarzerdegebiete Steppenklimate: niederschlagsreich, Bewässerung dauernd, wenig Dürre, Trockenklimate	Nutzhölzer; Metall Hptgbte. Gold (Altai, Jen., Orchon, Amur) Silber (ebenso) Kupfer (Altai, Jen.) Eisen (ebenso) Edelsteine, Halbedelst. (Altai und Transbaikalien) Nephrit, Jadeit	Dichteste Bevölkerung, Forst-, Feld- u. Naturalwirtschaft, Viehzüchter, Ackerbauer, Jäger, Kolonisat. u. intens. Wirtschaft: Ansätze zur Industrie, Jagd- und Haustiere	Diese Randzonen d. Überganges sind mit meist folgender WStZ der eigentliche produktive Mutterboden eigenlebiger Erscheinungen; eine Zone d. Ausgleichs gegensätzlicher Kräftekomponenten; ein Kerngebiet d. Steigerungsphänomene und der Expansionsherde Stauungszone d. Lebensenergien (W. Europa Übergangsgebiet an sich). Beide Zonen wirken in Asien bis heute; auch restweise noch in W.- u. M.-Europa, wenngleich die Bodendecke gewaltsam gewechselt wurde; die Wiederherstellung d. ursprünglichen bis ca. zum 13. Jahrhdt. wurde nach wiss. Forschung in d. Hauptzügen eingetragen; ersichtlich wird die Verbindung Spanien-Afrika	Geschl. gleich off. Raumelemente; Vier-Stützenhs. mit Herd oder Wasserbecken, „Hofhaus“. Übergangszone Hilani, Tarmahaus, z. T. Erdhaus; Wagen- und Schlittenhaus; Kurgane bis zur Grenze der Eigenzone, teilweise Verschiebung n. N., teilw. (Giebel-) Zeltgebiete	„Beweglich“, unabhängig von Zeit und Ort, Schmuckzone, Kennzeichen: Kunst, darstellungsarm; Linie, Fläche, Füllung ohne Zentren, Freirhythmik, Asymmetrie, Tonigkeit, Materialgerechtigkeit; Metalltreibkunst; Einlegetechnik, Schnitzerei (Holz), Tier-Darstellg., Ständer(Block)bau, Kragebau	Randzonenkultur, Haus, Halle, Tempel, Stabkirchen Stadt—Staat, z. B. Kharakhorum. Fürstengräber: Osebergschiff, Gokstadschiff usw. Kurgane Typ. I, Schatzfunde: z. B. Nagyszent Miklos, Szilagy, Poltawa (fliegender Galopp)	Organisationsnetz v. Handel und Industrie Hist. Stadt, Entstehung histor. Lebens in Grenzgebieten und Übergangszonen
	Waldsteppe, dauernd bedeckt, Gebirgs- und Flachland			Nomaden, Wechselwirtschaft, Jagdtiere: Hirsch. Haustiere: Rind, Pferd					
	Grassteppe, dauernd bedeckt, Heide, Moor	Steppenkl., Trockenkl., niederschlagsarm, Bewässerung künstlich, z. T. Überschwemmungsgebiete	Löß, Lehmziegel. Webstoffe, tier. und pflanzliche:	Vorherrschend Viehzüchter, teilweise Feldwirtschaft, freier Nomade, Jäger	Erste Hauptregion: Steppen; mit WStZ ehemals über das nw. Europa reichend, die, wie er-	Mobiler Wohnbau, off. Raumelemente; Zeltgebiete: Kibitka mit Dachöffnung, Zeltwagen,	Fachwerkbau, Ziegel-Kragebau, Verkleidung: Fließen,	Hofpalast und Hofmoschee m. Wasserhof, „Grabbauten“ Turfan,	Einzelstaaten Mesopo-

Völker auf naturbedingten Wegbahnen

Lebensraum mit seinen gleichartigen Bedingungen, mußte sich eine stabile Bewegungszone mit beharrender Wirkungstendenz der naturbedingten Wege ergeben; insofern wird die in sich gleichartige Kulturerscheinung des Nomadentums gezeitigt; insoweit läßt sich eine der Art nach gleiche Kunst verstehen, deren Erscheinungen, mögen sie der Wirkerei, Schnitzerei oder der Metalltreibkunst angehören, jene gemeinsamen Züge zeigen, die uns immer deutlicher entgegentreten.

Und welche Kultur ist zeitloser als die Nomadenkultur? Welche Kunsterscheinungen sind einheitlicher in ihrer geschlossenen Darbietung, welche weniger Veränderungen unterworfen als sie? Diese Zone mit ihrem westlichen und östlichen Ausläufer ist eine Zone des Schmückens. In ihr ändern sich die Erscheinungen nicht nach ihrer Grundstruktur, nicht der Art nach, sondern nur nach Rhythmus und »Farbe«; also so, wie sich etwa Thema (Schmuckprinzip) und Variation (skandinavisch-chinesisch-islamisch) zueinander verhalten.

Die zusammenhängende Lage löste alle Kräfte aus und brachte sie zur Intensierung und Expansion. Auf dieser Grundlage konnte sich im westlichen Pendelpol eine besondere Blüte entfalten, die wir mit Recht als »nordisch« bezeichnen. Vergessen aber ganz, daß diese Bezeichnung ihre Lebensberechtigung der Personifikation eines Begriffes verdankt, somit wie der ihr vorausgehende, ursprüngliche Sachnamen in einer landschaftlich eng begrenzten und kulturell entsprechenden Besonderheit wurzelt. Jedoch unzweckmäßig, weil zweideutig, käme dem Beobachter deshalb eine Erweiterung von Umfang und Inhalt der Bezeichnung N auf unsere gesamte Zone des Schmückens vor. Dies um so mehr, als bei einem lokalen Querschnitte durch diese, etwa Norwegen (Osebergfund); Syrien (Mschattafassade); Kairo (Tür M. v. Ghazna) eine einheitliche Schmuck-Struktur zutage träte; wir aber vermeiden die gleiche Benennung N, um einem pars pro toto auszuweichen. Dies um so weniger, als sich in dieser Zone die Gegensätze Steppe und Wald, Lebensraum und historisches Leben, Ort und Zeit in scharfem Kontrast gegenüberstehen und sich auf ein N-S zuzuspitzen scheinen. Zusammenfassend möchten wir wiederholen: Das Wort N für Sachgut werden wir mit Folgerichtigkeit nur im engeren, nordischen, Gebiet verwenden können. Denn kraft des Gesetzes der tellurischen Auslese kann sich die »Nordische Eigenart«, eine Summe gleichartiger Merkmale, nur auf dem Mutterboden zur Individualität entfalten; das ist dort, wo die bodenbeharrenden Kräfte diejenigen Merkmale zur zeitweisen Entfaltung zu bringen imstande sind, die sich als die gemeinsamen erkennen lassen und im »Typus« vereinigt finden. So wird also künstlerisches Charaktergut innerhalb ausgeprägter Zonen gestaltet werden, deren Grenzen durch die Klima-

provinzen fest umrissen scheinen. Alles außerhalb der Eigenzone Liegende wird als Insel oder als Mischprodukt festzustellen und abzuscheiden sein. Daher werden wir, so scheint dies, es tunlichst vermeiden müssen, beispielsweise das Charaktergut überhaupt gleichsam als Ausstrahlungs-, beziehungsweise als Übertragungsergebnis anzusehen, weil im Widerspruch befindlich mit obigen Gesetzen.

Um künftig Mißverständnissen aus dem Wege zu gehen, müßte zur Benennung der Erscheinungen der Schmuckkunst innerhalb der Nomadenzonen zunächst die Wahl eines zusammenfassenden, eindeutigen Ausdruckes erfolgen. Wie angedeutet, spielt sich das ganze Völkergeschehen auf naturgegebenen Wegen[1] konstanter Pendelzonen ab. Jeder Pendelschlag stellt eine Spannung der Kräfte, eine Lebenserneuerung, eine Kulturbewegung dar, einmal O, einmal W. Dieser Kräfteausgleich zwischen den Pendelpolen kommt als scheinbare Abfolge, als zeitliches Hintereinander zum Ausdruck. In Wahrheit ist dies aber ein Nebeneinander der prinzipiellen Gegensätze. Sie werden niemals gleichzeitig greifbar, sondern nur wechselweise. Eine Gesetzlichkeit im Lebensprozeß. In der Gegenwart beobachten wir im nordischen Lebensraum, dem westlichen der Pendelpole, ein Steigern der Arbeitsenergien, ein Verdichten der Eigenmerkmale und ihr Verkörperlichen auf allen Gebieten, in Theorie und Praxis. Dies bedeutet das Besondere: Ein Neuaufleben der »Nordischen Kunst«[2].

[1] Sieger, Wegbahn und Spur, 1916, MGG, Bd. 59, S. 362—404 mit Karten; Herrmann, Die Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom, 1922 mit Karte. [2] Man vgl. Strzygowskis Schrift über den Bau Östbergs und »Schwedische Großkunst der Gegenwart«, Z. BK. N. F. XXVIII, 1916/17, H. 1, S. 13 ff.; ferner »The northern stream of art from Ireland to China and the southern movement«, 1924/5 London, Year book of oriental art and culture, S. 88 ff. Auch wäre in diesem Zusammenhange über den Expressionismus als Ausdruckskunst zu sprechen; jedoch mußte dieses Beispiel, wie entscheidende andere, w. u. a. Hanslick, Geistes- und Gesellschaftskunde des Orients, 1914, ÖMO, Jahrg. 40, S. 135 und 1916, Jahrg. 42, S. 38, das Problem des »Verharrens« betreffend, aus verlagstechnischen Gründen zurückgestellt werden. Leider konnte auch die grundlegende Neuerscheinung von Schmidt-Koppers, Gesellschaft und Wirtschaft, Der Mensch aller Zeiten, Bd. IV, als Quelle für diese Arbeit nicht mehr herangezogen werden; ein Vergleich der Arbeitsergebnisse wird vielfache Übereinstimmung aufzeigen.

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS

Aachen 197, 198
Pfalz 241, 247
Åberg 53, 286
Abendland 144
Abendländische Kirche 212
Ableitungstheorie 278, 281
Abstraktion 275
Acrepfeiler 121, 119
Adam von Bremen 230
Adler 84
Doppeladler
mit Ohren 54
Adlerkopf 80
Agilus, Abt 235
Ägypten 18, 23, 28
Akroterien 122
Aldfrid, König 119
Äldre Västgötalagen 155
Alexandrinische Weltchronik 119
Almadin 67
Alpirsbach, Kirche 195
Altai 135
Altai-Iran 289
Altdeutsche Denkmäler 35
Altkluniazensische Kirchen 215
Ambrosius 211
Andersson 74
Andreaskreuz 158
Angelsachsen 107
Angoulême, Kathedrale 199
Ankerbalken 150, 151, 193, 194, 202
Anthropogeographie 278, 279, 280
Antike 22, 192, 199
christliche 133
Antiochenisch-nisibenische Theologenart 130
Antiochia 130, 133
Oktogon 128
Appelgren-Kivalo 44, 49, 56, 74, 77, 80, 82, 91
Apsis 195
Aquileja, Dom 205
Archaeologie, klassische 15
Armenien 132, 133, 284
Arne 49
Arneburg in Sachsen 181
Ashot II. 119
Asoka 113
Assurnassirpal 68
Attila 180, 182
Attilas Palast 240, 257
Augenband
bogenförmig 53
wulstartig 53
Augenornamentik 94
Augustinus 190
Ausgleichsbewegungen 273, 290
Außenbau 175
Ausstrahlungen 281, 290
Autun, Dom 196, 202

Baikalgebiet 288
Bajuvaren 176, 177
Balken 190
Baluster 114
Band
mehrstreifig 33, 108
zweistreifig 108
dreistreifig 31, 108
flatternd 19
Bandgeflecht 18, 34, 35, 132
dreistreifig 33, 108, 132, 139
europäisch 34
mehrstreifig 108
ungestreift 120
zweistreifig 30, 108
Bandornament 48, 66, 69, 78, 79, 82, 89
Bank 180
Baños, St. Juan 224
Barbar 13, 14, 15
Bärenmotiv 49, 50, 89
Barnack, Kirche 114
Barock 95
Barton on Humber, Kirche 200, 203, 253
Basilika 116, 117, 119, 120, 124, 125, 128, 129, 130, 158, 161, 166, 169, 182, 188, 190 ff, 195, 196, 201, 202, 207, 211, 215, 228, 229, 234, 236, 237, 238, 240, 249, 252, 255, 262, 263
Basilika aus Holz 192
Basilika, kreuzförmige 210 ff.
Basilika Nazariana 211
Basilikenschema, benediktinisches 212, 213
»Bauen« 119, 145
Baugebrauch, germanischer 231 f.
Baukunst
chinesisch 100
mittelalterlich 140
romanisch-mittelalterlich 210
westeuropäisch 151
Bayeux, Teppich 199, 254, 257, 258
Beaune, Dom 196, 202
Beda 103, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 119, 129
Bedeutungswandel 276
Befestigungsbau 260
Begleitmast 161
Begräbniszweck 211, 212, 214
Beharrung 128, 271, 286
Belgien 203
Bellini Jacopo 151
Benechor, Kloster 233
Benedict Biscop 133
Benediktinerorden 233
Beobachtertatsache 277
Beowulflied 173, 174, 179, 238
Berg 123
Berlin 20
Bernhard von Clairvaux 233
Beschauermeinung 277
Bewegungsachsen 274, 289
Bewegungszone 272
»Bilden« 145
Bildersturm 28
Bildlosigkeit 28, 134
Bildsäule 184
Bischofsthron 131, 191
Blattmotiv 64, 67
Blech 192
Blei 192
Blockkirchen 163
Blockpfeiler 151, 152
Bogen 168, 188, 195
Bogenschütze 123
Bohemund von Tarent 197
Bohlen 166
Böhmen 67
Bohnenmotiv 45, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 77
Bond Francis 196, 204
Book of Durrow 112
Book of Kells 112, 127
Book of Lindisfarne 112, 116, 122, 127, 130
Borchardt 288
Borgund 175

Borre 25
Bossart Hellmut Th. 69
Brakteaten 60, 63
Bramante 237
Braun 192, 236
Brixworth 223
Kirche 227
Breamore, Kirche 253
Breitenachse 173
Breitraum 206, 221, 237 ff.
Bretigny a. d. Oise, Kloster 221, 232
Bretterverschalung 152
Brögger 23, 25
Bronzefunde 23
Brown Baldwin 110, 111, 120, 123, 127, 128, 129, 214
Brunelleschi 237
Brunhild, Königin 234
Buderose 181
Bugge 158, 273, 274
Bühne 168, 169, 174
Burgunden 189
Byzanz 144, 168

Caen, St-Etienne 200, 207
Campanile 118, 251, 252
Canterbury, Kathedrale 224
St. Pancras 223
Cassiodor 131
Castle Frome, Taufbrunnen 132
Cattaneo 109
Centula, Gabrielskirche 221
Kreuzkirche 229, 267
Richarius-Salvatorkirche 213
Ceolfried, Abt von Wearemouth-Yarrow 119
Charaktergut 278, 281, 289
Charakterlandschaft 273, 275
Chiaravalle, Kirche 193
Childebert I., König von Neustrien 212
Childerichschatz 88
China 58, 147, 289
Chinesen 18
Chlotar 212
Cholnoky 288
Chor 168, 191, 192
Chorraum 215, 216 ff., 263
rechtwinkeliger 120
Chorschranken 227
Christentum 13, 35
Chrodegang von Metz 192
Classe, S. Appolinare 195
Cluniazensische Bewegung 264
Como, S. Abondio 196
Cornwallis, Oratorium 236
Cox 129
Cuno und Schäfer 203
Czörnig 205

Dach 104, 166 ff., 184, 188
Dachbretter 176
Dachfirst 103, 190
Dachhütte 101
Dachräume 199
Dachreiter 161, 200, 201, 257
Dachschwelle 167, 168
Dachstuhl 150, 170, 173, 176, 184, 192, 193, 195, 202, 204, 205
Dahl 163
Dämmerwirkung 193, 196
Dankwarderode, Pfalz 243
Darstellung 116, 119, 124, 127
Darwin 166
Daub H. 176, 192, 194
Deas, Kirche 267
Déchelette 50, 52
Deerhurst 132
Kirche 253
Dehio 111, 114, 124, 143, 193, 194, 196, 204, 210, 213, 215, 252, 266
Denstedt in Thüringen 181
Deutsche 105, 150
Deutschland 107, 190, 191, 201, 202, 203, 207, 208
Kerngebiet 105, 106, 107
norddeutsches Kolonialgebiet 107
Nordwestdeutschland 150
De Tizac 46
Diagonalgurte 152
Diagonalrippen 199
Dietrichson 167, 172, 174
Dietrichson-Munthe 150, 158, 159, 161, 163, 166, 167, 197
Dompeter, Kirche 222
Donnereiche 191
Doppelchörigkeit 249, 250
Doppelfenster 198
Doppelspirale 19
Dopsch 182, 264
Dover, Kirche 253
Drache 46, 47, 58
Drachenköpfe 161
Dreichörigkeit 228
Dreifaltigkeitskirche am Gray in Kärnten 141
Dreipaß 30
Dreischiffigkeit 117, 119, 124, 125, 222, 223, 242, 266
Dreistreifigkeit 17
Druiden 47
Düppeln 14
Durchbrucharbeit 63, 82
spätrömisch 71, 121, 122
Dürer 145
Durm 202
Durrer R. 197

Eadfrith, Bischof 112
Eadmer 224
Earls Barton, Kirche 114
Turm 203
Eber 42
Ebert 42, 53
Echternacher Kodex 258
Eckert 279
Eckmast 161
Eckpfeiler 203
Eckpfosten 101
Ecksäule 175
Edda 169, 171, 172, 173, 174
Edda Atlakvida 180
Grimnismal 171, 176
Gudrunarkvida 171
Hovamal 171
Rigsthula 174
Volundarkvida 171
Voluspá 171
Wafthrudnismal 171
Edelmetallfunde 23
Effmann 213, 220
Egger, R. 261
Egli 276
Eiche 106
Eidechse 29
Einhorn 123
Einlage 78
Einlagearbeit 61, 67, 87, 88, 91
in Holz 18
in Stein 71

Einlageform 66
Einlagetechnik 59
Einrollung, spiralige 76
Einschiffigkeit 120, 124, 125, 217, 222, 223, 224, 225, 229, 232, 258, 261, 262
Ekhoff 155, 172, 173
Elementarmotive 66
Ely, Dom 196
Emporen 197
England 107, 140, 150, 174, 191, 201, 203, 207, 208
Entwicklung, durchgehend 166
Ephesus, Johanneskirche 266
Erikstadir (Island), Haus 240
Erixon 156
Escalada, S. Miguel 225, 227
Escomb, Kirche 223
Ethnographie 278
Eule 84
Europa 143
West 150
Süd 150
Nord 108
Eusebius 128
Evangelisten 123
Evangelistenblatt 119
Expansion 274, 289
Expansionswurzeln 272

Fabeltiere 69
Fachwerk 174, 193, 197, 207
Rathäuser 107
Fachwerkbau 168, 175, 177, 181, 182, 185, 198, 199, 202, 208
Fachwerkkirchen 107
Falk 167, 181
Falkner 123
Farbe 125
Farbig 173
Farbigkeit 66, 126
Farbe 17
und Glanz 31
Felsenland 272, 288
Felslandschaft 285
Fenster, gekuppelt 201
Fensterreihe 195
Feuertürme, sassan. 252
Finnland 151, 152, 156, 164
Finnsburg-Bruchstück 180
Fisch 58, 77
Fischgrätenmuster 82
Fischvogelinitiale 17, 122
Fischvogelzier 16
First 155, 185, 193, 202
Firstbalken 169, 171, 176
Firstdächer 181, 188, 194, 201, 202, 206
Firstsäule 159, 194
Firststütze 167, 204
Flaa 172, 174
Fläche 125
Flächenhafter Schmuck 154
Flechtmuster 69
Flechtwerk 181, 184
Flensburg 14
Florenz
S. Miniato 193
Dom 193
Pazzi-Kapelle 237
Flüeli-Ranft, Müslikapelle 196
Fontanae, Kloster 233
Fontanella, St, Wandrille 200
Fontevrault 199
Forrer 46, 63
Fouquets 35
Franken 107, 129, 189
Frankl 163, 199, 235, 247, 261
Frankreich 130, 131, 191, 201, 208
Franks-casket 119
Freiburg i. Br., Münster 200
Freude am Schmuck 28
Fügungen 167
Fulda 172
Kirche a. d. Petersberge 222, 224, 227
Füllung beim Fachwerkbau 105, 150
Flechtwerk 105
Ziegelmauerung 105
Funde
Gokstadschiff 25, 156
Melgunowfunde 66
Nydamer Fund 14 ff., 23
Osebergschiff 23 ff., 36, 108, 114 156, 159, 165
Fundorte
Ananino 42, 43, 53
Aske 88
Bifron 72
Bingen 72
Birkenfeld 71
Bodenbach i. d. Rheinpfalz 71
Bogorodskve 87
Bohuslän 47
Bornholm 83, 85, 87, 91
Brezowo 70
Clonmacnois 118
Combles 82
Dietersheim 72
Doerberg 87
Duwanly 59
Fatjanowo 91
Galitsch 74
Gela 64
Gladjenowo (Perm) 44, 46, 91
Gotland 53
Hallstatt 64
Hartlepool 118
Hemse 114
Herthen 56
Iso-Saarijärvi-See 80
Jelisawetgrad 66
Jenissei 43, 52, 66
Kaazbeck 70
Kamabecken 49
Kamunte 51
Kansu 74
Kasbeck 64
Kelermes 41, 43, 53, 58, 61, 77, 94
Kertsch 56
Kettlach 48
Klein-Aspergle 71
Knossos 69
Kokemäki 87
Krainburg 56
Krungl 48
Kuban 49, 53
Kulagisch 89
Kul-Oba 56, 58
Levchares 80
Lillkyro 47
Logsjö 47
Lomme 84
Lönen 47
Malatia 68
Matzhausen 64
Michaelewa 89
Moislain 82, 83

Noin ula bei Urga 26
Nowotscher Kask 64
Nydam 14 ff., 23
Nyrgynda 58
Oberwittinghausen 76
Öland 53
Olleberg 67
Olonets 48
Oseberg 23 ff., 114, 132
Ostseegebiet 33
Päschkowa 82, 87
Permien 87, 88, 92
Petersitz 71
Pürglitz 49
Rauhas 47
Sackrau 53
Saramaki 48
Somme Bionne 71
Schweiz 87
Stradonitz 46, 51
Trolleberg 71
Tschiläsen 51, 53
Üjük 68
Urga 59
Vettersfelde 77
Vimose 52, 56
Waldalgesheim 64, 71, 72
Weißkirchen 71
Wesym 91
Windisch Matrei 108, 109
Witham 71
Woldenberg 60
Zellhof bei Kematen 47
Fünfkuppelkirchen 198

Gall E. 200
Galla Placidia 211, 212
Gallien 129, 130, 131, 190, 212
Gaudhama Buddha 123
Ganymed-Adlermotiv 80
Gebundenes System 141, 163
Gegenreformation 191
Gegensatzprinzip 276, 287, 289, 290
Gelenke 60, 69
Gelenksabgrenzungen 53, 64
Gelenksbetonung 42, 43, 44, 45, 48, 53, 61, 64, 68, 69, 70, 71, 76, 91
Gelnhausen, Pfalz 243
Geographie 278
Geometr. Muster 16, 30, 32
Germanen 36, 47, 63, 67, 93, 109
Germanus, Bischof von Soissons 212
Gernrode 194, 195, 202
Gerstenberg 287
Gerüstbau 105, 166
Gesetze und Edikte
alemannisches Gesetzbuch 178
angelsächsische Gesetze 178, 179
Capitulare Saxonum 178
Edikt Theoderichs 178
Gesetz des Äthelstan 179
Gesetz des Eadric von Kent 179
Gesetz des Hlothäre 179
Gesetz des Rekkeswinth 178
Gesetz der ripuarischen Franken 178
Gesetz des Rothari 178
Lex Baiuvariorum 175, 176, 177, 185, 257
Lex Salica 178
Lex Saxonum 178
Schwedische Volksgesetze 190
Gesetzlichkeit 272, 290
Geschichte 281
Geschichtsmythos 134
Geschlossene Masse 124
Gewölbe 188, 195, 196
Gewölberippen 189, 201
Giebeldächer 166, 188
Giebelwände 177
Ginhart K. 109, 169, 194, 208 286
Gislemar 212
Glanzlicht 19
Gliederbau 194, 201, 203
Glück. 200, 284, 287, 288
Goethe 35, 277
Gokstadschiff 25, 156
Goslar
Kaiserhaus 194, 243
Kirche 218
Goten 130
Gotik 95, 131, 141, 142, 154, 155, 161, 264
Götterburg 171
Gräber
ägypt. Königsgräber 5
Bootgräber 23
Schiffsgräber 23
Gräberbau, antiker 211
Grabkammer 25, 26
Graf Hugo 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 229, 234, 235, 252, 261
Gravedona, Kirche 193
Greenstead, Holzkirche 114
Gregor d. Gr. 103, 190, 230
Greif 48, 59, 69, 76, 78, 83
Grenzlandschaft 284, 285
Griechen 18, 28, 32
Großarchitektur 216, 218
Grundriß 195
Grünewald 13
Guben 181
Gucklöcher 167
Gudmundsson Valtýr 166, 167, 238, 240
Guldrupe, Kirche 225
Gurk, Dom 195, 218
Gurt und Joch 129, 145, 151, 163
Gurtbogentonne 199, 207
Gußmauerwerk 114
Gustavson 25

Halbkreisform 44, 45
Halbmondform 70
Halle 106, 166 ff., 171, 174, 180, 182, 183, 190 ff., 197, 206
germanisch 240, 241, 245, 249
Hallenbau 177, 178, 199, 201
Hallstatt-Zeit 77, 181
Halmbalken 196
Halogaland 273
Hammersleben, Kirche 195
Handschriften 129, 132
römische 119
byzantinische 119
armenische 119
irisch-angelsächsische 112, 116
Hängesäule 194, 202
Hanslick 287, 288, 290
Hartmann 272
Hase 64
Hauck 192
Haupt A. 103, 218, 229, 247

Hauptbalken 190
Hauptsäule 173
Hauptsparren 204
Hausbau, isländisch 167
Hausurnen 181
Hegesorelief 26
Heidentum, germanisch 130
Heidnisches Haus 151, 261
Heidnischer Tempel 120, 229, 230, 232, 238, 261
Heliand 107
Helldunkel 169
Hellenismus 131
griechisch 129
Hellmann 272, 274
Hemse 114
Kirche 225
Heorot 173, 174, 176, 179
Herrmann 290
Herzgruppe 63
Herzmuster 67
Hetiter 18
Hexham 114, 115, 118
Krypta 128
Hildesheim, St. Michael 195
St. Godehard 195, 203
Hirsau, Kloster 195
Hirsch 42, 44, 51, 56, 59, 64, 82
liegend 58
Historiker 143
Hochkreuze 112, 113, 116, 118, 121, 125, 127
Accakreuz 121, 134
Bewcastle 111, 112, 118, 121, 123, 126, 134
Gotsforth 120
Hexham 111
Hope 120
Ruthwell 111, 123, 126, 134
Hochkulturen 92, 93
Asiens 252
Hochlandzone 288
Hochschiffmauer 194
Hochsitz 167, 168, 169, 173, 192
Hof 35, 133, 231
Holz 34, 99, 104, 288
Holzbau 100 ff., 113, 114, 115, 125, 128, 131, 139, 140, 146, 155, 163, 197, 199, 200, 201, 216, 219, 227, 229, 231, 234, 261
germanisch 254
keltisch 254
altnordisch 141
Holzbauweisen
Blockbau 100 ff., 105, 129, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147 ff., 150, 151, 152, 154, 155, 156, 163, 166, 167, 202, 208, 225
Fachwerkbau 100 ff., 105, 106, 107 148, 150 ff., 155, 225, 245
Mastenbau 100 ff., 105, 107 155 ff., 225
Schottische Bauweise 106, 114
Stabbau 100 ff., 105, 155, 156
Ständerbau 100 ff., 105, 106, 107, 147, 156
Holzbogen 192
Holzbock 151
Holzdach 128
Holzdecke 116, 119
Holzgewölbe 196, 204, 207, 208
Holzkirchen 129, 150, 163, 164, 225
finnische 165
Kreuzkirchen 105, 152, 163, 164
Hiitola 152
Kärkölä 152
Kortesjärvi 152
Kuru 152
Multia 152
Paavola 152
Sokolovka 147
Wöro 152
skandinavische 222, 227, 229, 258, 262
spanisch 225
Holzpfeiler von Windisch-Matrei 108, 109
Holzschnitzereien 107
Holztonne, trapezförmig 198
Holztonnengewölbe 205
Holzturmbau 207
Holzverschalung 152
Holzwerk in Stein 114
Homilenbók 167
Horror vacui 15
Hufeisenbogen 163, 224
Humanismus 35, 104, 133
Humanisten 19, 143
Husdrápa 169
Hymiskvida 171

Ilbenstadt, Kirche 195
Inder 28
Indien 150
Indischer Höhlenbau 152
Indische Klöster 118
Ingelheim, Pfalz 242
Initialblatt 119, 126
Initiale 132
Innenbau 175
Innenraum 114, 124
Intensierungszentrum 272
Iona 112, 130
Iran 28, 132, 135, 144, 147, 284, 285
Iranische Landschaft 123
Irisch-angels. Buchmalerei 121, 122, 127, 237
Irland 112, 129, 192
Irmensul 191
Islam 51, 132, 274
Islamische Reiche 150
Isländer 171
Italien 129, 190, 191, 193, 206

Jäderen in Norwegen 181
Joch 129, 199, 202, 203
Joteum (Jouarre), Kloster 234
Jouarre, Krypta 234
Ju-i Zepter 46
Jumièges, Kirche 235

Kairuan Mimbar 19, 122
Kalligraphen 119, 132
Kalund 166
Kama 34
Kammer 187
Kämpfer 169
Kanonesarkaden 119
Karl d. Gr. 35, 237
Kartographie 278
Kaspisches Meer 283
Kassettendecke 193, 196
Kathedralen 115, 124, 130
Katznase, Fachwerkkirche 150
Kauertier 42, 45, 58, 60, 61, 74
Kaukasus 283, 284
Kazbeck 50

Kehlbalkendach 201, 202, 203, 204, 205, 208
Kelermes, Goldtier 41, 45, 75
Kelten 36, 47, 63
Keramik, elamisch 71
siebenbürgisch 67
von Susa 67
Keszthelybronzen 67
Khotan 101
Kiel 14, 169, 188
Kielboot 188
Killiney bei Dublin, Kirche 223
Kirche 35, 113, 133
Kirchenbau 103, 201, 228
Kirchheim, Palast 242
Klebel E. 106, 140
Kleinarchitektur 217, 218, 219
Klein-Beeren 181
Kleinkunst 130
Klima 279, 281
Klimaprovinz 280, 286, 287, 288, 290
Klöster 131
Klosterreform von Aniane 264
Klues bei Flensburg 101
Kluge 272
Knauf, gedrehter 114
Kneblinghausen 181
Knollenwerk 77
Knopfreihe 121
Knorr Robert 72
Köln, Hansasaal 199
Kolumban 212, 233, 235, 236, 237, 246, 264
Kommagene-Inschrift 131
Kommamotiv 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 78
Komplementäre Muster 66
Königshalle 173, 206, 238, 247, 249
Konsole 150, 208
Konstantin 211, 212
Konstantinopel 211
Apostelkirche 211, 266
Hagia Sophia 197
Konstanz 271
Konstanz 201
Dom 195, 202
Kontinuität 275
Konturlinie 61 ff.
Köpfe 30
Koslow 59
Kragebau 287
Kragstein 132
Kraitschek 281
Kralik H. 172
Kreise, verknotete 121
Kreisornamentik 30, 31, 73
Kreisraum 172
Kreta 28
Kreuzaltar 191, 192
Kreuzform 118, 120, 211, 212, 213, 214
Kreuzgewölbe 120, 141, 151, 200, 207
Kreuzkuppelkirche 211
Kreuzrippengewölbe 141, 199, 200
Kroaten 34
Krusch 177
Krypta 114, 118, 215
Kubangebiet 77
Ku-kaitschi-Rolle 123
Kultur 13
Kulturkreis, bandkeramischer 67
Tripolje 74
Kunst
abendländisch 210
asiatisch 141
bildlos 110, 134
byzantinisch 116
chinesisch 58
christlich 110, 111, 112, 134, 139, 145
darstellend 110
englisch 112
europäisch 143 ff.
germanisch 127
gotisch 127
griechisch 127
griechisch-römisch 144
hellenistisch 144
höfisch 110
irisch-angelsächsisch 110 ff.
islamisch 135
keltisch 127
kirchlich 110
kroatisch 109
langobardisch 109
mittelalterlich 110
Nomaden- und Nordvölker 121, 122, 126, 283, 290
nordisch 110, 111
normannisch 127
östlich 110, 112
romanisch 110
römisch 127
westeuropäisch 110, 144
Kunstgeographie 271, 278, 283
Kunstgeschichte 283
Kunstgewerbe, spätrömisch 63
Kunstkreis
ägyptisch 28
altgermanisch 28
antik 216, 246
antiochenisch 121
aquitanisch 120
aramäisch 123, 125
armenisch 114, 118, 120, 124, 126, 135
asiatisch 17
britisch 233
burgundisch 215, 233
byzantinisch 126, 168, 216, 246, 265
chetitisch 68, 69
chinesisch 69, 70, 79, 92, 94, 95
christlich 28
cyprisch 69
deutsch 100
englisch 111, 112, 114, 115, 118
europäisch 99
georgisch 114, 124
germanisch 15, 35, 43, 47, 55, 56, 60, 62, 63, 66, 69, 71, 72, 75, 79
griechisch 92
indisch 75
iranisch 119
irisch-angelsächsisch 33, 110 ff.
islamisch 18, 28
italienisch 128, 237
jonisch 42, 92, 95
karthagisch 72
kaukasisch 69
keltisch 47, 56, 69, 78, 79, 92, 251
kleinasiatisch 69, 112, 123, 265
koptisch 126
kroatisch 109, 148, 165
langobardisch 109, 114

La Tène 21, 71, 76, 77
manichäisch 132
mesopotamisch 71, 123
Mittelmeer 108, 109, 121, 231, 237, 238, 246, 247, 261, 262
nordeuropäisch 140
nordfranzösisch 213
nordgermanisch 84, 92
nordisch 28, 100, 105, 114, 116, 135, 237, 238
nordisch-heidnisch 135
Nordsee 28, 33, 132, 133, 134, 140, 165
oberitalienisch 215
oberrheinisch 233
österreichisch 140
ostchristlich 112, 116
ostfränkisch 215
östlich 109, 121, 122, 139, 261
Ostseekreis 132
permisch 66, 72, 87, 91
phönizisch 69
provençalisch 120
Rhodos 69
römisch 13, 130
schwedisch 118, 120
sibirisch-skytisch 49, 67
skandinavisch 87, 114, 116, 118, 129, 252
skytisch 42, 43, 56, 58, 60, 63, 69, 76, 78, 79, 80, 92, 94
spätminoisch 69
spätrömisch 15, 41, 66, 67, 93
südlich 28, 122, 127, 135, 261
syrisch 108, 110, 124, 126
tschechisch 148
ungarisch 54
vorderasiatisch 113
vorromanisch 148
westasiatisch 122
westchristlich 112, 116
westeuropäisch 150 ff.
westgotisch-spanisch 148
westlich 139, 140
Kunststrom
angelsächsisch 158
asiatisch 108, 109
asiatisch-christlich 166
eurasiatischer Nordstrom 134
eurasiatischer Südstrom 135
germanisch-nordisch 166
Mittelmeer 108
östlich 154, 156
südlich 107, 154
Kunstzentren
alter Orient 143
Byzanz 113, 116
Griechenland 18
Hellas 143
Hellenistische Großstädte 110
Rom 13, 18, 110, 111, 112, 113, 116, 120, 121, 123, 127, 128, 143, 237, 238, 264
Syrien 110
Kuppel 148, 151, 152, 201, 252, 260, 261, 262, 266
Kuppelbau 201
strahlig 129
Kuppel über dem Quadrat 120, 124, 147, 164
Kurgane 23, 119
Kurz 262

Lage 279
Breitenlage 279
Höhenlage 278
Randlage 279
Landkirchen 131
Landweg 131
Langobarden 34, 129, 206
Längsbau 128
Längsrichtung 222, 223, 232, 240, 241, 243, 245, 246, 250, 261, 262
Längsschiff 218
Laokoon 29
Lappnomaden 273
Lasteyrie de 213
La Tène 17, 51, 52, 63, 78, 129, 132
Latten 202
Laube 104, 106
Laufer Berthold 45, 46, 58
Laufgang 161
Lebensfläche 275
Lebensraum 273, 275, 280, 286, 288, 289, 290
Leergesperre 199, 205, 207
Lehfeld 150
Lehm 197
Lehmbau 185, 193, 201, 206
Lehmmauer 182
Lehmverkleidung 106
Lehmwände 161, 181
Leiden, St. Peter 204
Lelewel 47
Le Mans, Nôtre Dame du prè 193
Lena, S. Christina de 225, 227, 247, 249
Lettner 191, 235
Libellus Islandorum 133
Licht und Schatten 31, 125
Lieder und Sagas
Beowulflied 173, 174, 179
Bjarkamal 179
Egilssaga 166, 168
Fostbrödersaga 166
Hrafnkellssaga 191
Hymiskvida 171
Landvelasaga 169
Laxdoelasaga 169
Njalssaga 167, 168
Saga vom Goden Snorri 166, 168, 169, 171, 191, 192
Snorra Edda 179
Svarfadstalersaga 166, 167
Vigaglumssaga 167
Volsungarsaga 172
Voluspá 171
Walthrudnismal 171
Widsid 179
Liegendes Tier 56 ff.
Limburg a. d. Hardt 195, 207
Lindisfarne 112, 118, 130
Lindisfarne-Evangeliar siehe unter Book of Lindisfarne
Linie 125, 127
Linienspiel 129
Lisenen 207
Liturgischer Zweck 235
Lorsch
Torhalle 200, 207
Kirche 222, 227, 229
Löwe 83
Lucca, S. Michele 193, 195
Ludwig der Fromme 242
Lund 173
St. Maria Minor 225
Luxeuil, Kloster 233
Lymminge, Kirche 223

Mäander 19, 34

eckig 18, 33
geschwungen 33
griechisch 33
Macht 129
Bildung 28, 113
Byzanz 113
Hof 28, 113
humanistisch 20
kirchlich 20, 28, 113
Rom 113
Magistri comacini 247
Mähren 67
Mailand 211, 212, 214
Basilica Nazariana 211
Mals, Kirche 109
Malvern, Abtei 196, 198, 199
Mandelmotiv 17, 30, 42, 43, 44, 45, 63, 64, 67, 68, 70, 74
Marburg, Elisabethkirche 202
Fachwerkhaus 198, 203
Marschwitz i. Sachsen 181
Marton in Cheshire, Kirche 129
Massilia 77, 92
Mast 168, 169, 197, 200
Mastenbau 177, 182, 197, 199, 203, 206, 208
Mastenkirche 177, 198, 206, 238
Einmastkirche 166
Flaa 159
Hamar 159
Numedal 159
Urnes 227
Viermastenkirche
Lumen 159
Stavanger 159
Valdres 159
Zwölfmastenkirche
Bergen 161
Borgund 161, 163
Drontheim 159
Sogn 159, 161
Mauer 187
Maulbronn 201, 202
Mazdaismus 123, 131
Mehrflächigkeit 30, 121, 122
Meldahl 150, 151
Menschenähnliche Maske 74
Menschenkopf 31, 61, 62
Menschliche Gestalt 28, 80, 83, 84, 88, 93, 95, 120, 121, 133
Menghin 67, 74
Merhart, Gero 61
Meringer 183
Mesulakonstruktion 156
Metall 34
Metalleinlage 69
Metalltechnik 109
Metz, St. Peter a. d. Zitadelle 221, 234
Meyer E. 68, 281
Meyer-Lübke 188, 189
Michelangelo 145
Michelsberg 161
Michelstadt 105
Rathaus 107
Minare 118
Minns 42, 282
Mittelalter 124, 131, 144, 145, 154, 166
Mittelasien 61
Mittelmast 159, 163
Mittelsäule 171, 172, 193, 202, 206, 207
Mittelschiff 191
Mittelstütze 172
Mittelturm 120, 224, 262
Modena, Dom 196
Mönchsoratorien 222
Monkwearemouth 120
Kirche 223
Monte Cassino 212
Montelius 281
Moosburg, Kirche 195
Mordbrand 167, 178, 179
Moroso, S. Roman de 225
Mosel 103, 104, 105
Mschatta 121
Mühlhausen i. Sachsen 181
Müllenhoff 272, 276,
Müller 281
Münsterberg 74
Muster ohne Ende 30, 125, 132
Mythologie, germanische 60
Mzchet, Kreuzkirche 123, 126

Namatius, Bischof 212
Naranco, S. Maria, 240,
Königspalast 249
Naturferne 121
Naturnähe 121
Nebenräumkörper 195
Negatives Muster 71
Nestor 274
Neudietendorf i. Thüringen 181
Nicolaysen 163
Niedenstein, Burg 103
Nierenmotiv 29, 32
Nigg-stone 121, 122
Nin, S. Nicola 152
Nisibis 131
Njalssaga 167
Nomadengebiet 147
Nomadenkultur 289
Nomadenvölker 272, 283
Nomadenwelt 252
Nomadenzonen 290
Norden 271, 275, 276, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286
asiatisch 28, 29, 30, 31, 23, 33
europäisch 28, 100, 131, 132, 133, 134
Nordafrika 134
Nordeurasien 284, 288
Nordforschung 283
Nordfrankreich 107, 150, 203
Nordkreis 21
Nordsee 272
Nordvölker 13
europäische 18 132, 282, 283
Nordweg 133, 156, 159, 163, 171, 182, 208, 272, 273
Norland 273, 288
Normannen 116, 207, 274
Normandie 161, 202, 207
Nörrenberg 271, 273, 275, 276
Northumberland 112, 130
Nowgorod 274
Numismatik, keltische 63
Nürnberg, Rathaussaal 199, 204
Nydamer Fund 14 ff., 23
Gegenstände mit Tierornamentik 16 f.
Gegenstände mit eckigem Zierat 18 f.
Gegenstände mit rundem Zierat 19

Ob 34
Obelisk 119

Oberitalien 130
Obermünster, St. Emmeran 195
Oberrafter 204
Obersparren 204, 205
Oberstockwerk 197
Obliwitz 103
Odoaker 212
Odzun, Denkmal 118
Oesterbotten 151
Öhlmann 280
Ordosgebiet 288
Orientierung 236, 279, 280
Ornamentik
chinesisch 55, 58, 59
germanisch 58
permisch 58
skythisch-sibirisch 59
Ortskategorie 277
Ortung 279
Osebergfund 23 ff., 144
Wagen 26 f., 29
2. Schlitten 27, 28, 29, 30
3. Schlitten 27, 28, 29, 30
4. Schlitten 27, 28, 29, 30, 31
Steuerbord 29
Spanten 29
Deichsel 32
Östberg 290
Osten, islamisch 28, 130
vorderasiatisch 131, 132
Ostendorff 168, 194, 196, 200, 202, 204, 218
Osteuropa 105, 147
Ostgermanen 180
Oviedo, Santullano 247, 249
Oxusfunde 70

Pagode 252
Palastbau, spätantik 245
germanisch 253, 254
Palermo 116
Palmette, assyrisch 68
Pannonien und Noricum 21
Panther 64
Parenzo, Dom 195
Paris
St-Germain-des-Près 234, 260
Notre-Dame 200, 202, 254
Schloß Philipp d. Schönen 243
St-Vincent (St-Germain) 212, 213, 214, 215
Paulinenau 181
Paulinzella, Kloster 195
Passarge 280, 288
Pendelbewegungen 274, 288
Pendelpole 284, 288, 289, 290
Pendentif 152
Pergament 116
Perm 34, 80, 82
Perpendikularstil 129
Personifikation 277, 281, 289
Peterborough, Dom 196
Pfalz 187, 245
Pfalzenbau 241, 243
Pfeiler 187, 197, 201
Pfeiler, geschnitzt 169
Pfeilerreihe 174
Pferd 59, 64, 76, 78
Pfetten 187, 193
Pfettendach 192, 193, 196, 201, 202, 204, 205, 208
Pflanzenornamentik 67, 93, 94
Pflanzenranke 75
Pfosten 187
Phleps H. 201
Phönix 55
Pič 46
Pilloy 82
Pistoja, S. Andrea 195
Planke 187
Poitiers, St-Jean 221, 247
Polen 147
Polygonalornament, islamisch 132
Ponten 287
pontisch-skythische Gebiete 21
Pontos 92
Porphyrgruppe von S. Marco 121
Porphyrogenitos Konstantin 180, 274
Posta Bela 89
Prähistoriker 143
Priesterkirche 192
Priskos 180

Quaderbau 128, 154
Quadrat 129, 141, 148
Quedlinburg
Grabkirche Heinrichs I. 218 f.
Quellen 103, 107
altnordisch 253
Querbühne 167
Querbalken 170, 193, 202
Querschiff 195, 215, 237 ff., 262

Rabulas-Evangeliar 119
Rafter 167, 193, 198, 199
Rafterbildung 172
Rafterdach 192, 195, 196, 198, 200, 201, 205, 207, 208
Rafterdachstuhl 196
Rahmen 29, 82, 83, 122, 125, 154, 202
Rahmenwand 177
Rahmung 78
Rahn I. R. 197
Ramsay William 112
Randzone 279, 284, 287
Ranke 19, 45, 55, 58, 69
Ranke 75 ff.
geometrisch 3, 19, 76, 92
germanisch 75
keltisch 75
klassisch 75
vegetabilisch 76
Rankenornamentik 63, 67, 75, 78
Rankenwerk 122
Ratzel 279 287,
Raubtier, katzenartiges 58
Rauchfang 184
Rauchloch 186, 192, 207
Rauhung 16, 29
Raumkörper 195
Raumwirkung 193
Raute 109
Rautenmuster 30, 31
Ravenna 211, 212
Basilika S. Crucis 211
Glockentürme 198
S. Appolinare nuovo 195
S. Nazaro e Celso 211
S. Vitale 96, 197
Sarkophage 123
Rébais (Kloster) 234, 235
Reculver, Kirche 223, 227
Regensburg, St. Jakob 195
Rehme 181
Reichenau
Fresken 200
Kloster 234
Niederzell, Kirche 222

Niederzell, St. Peter 224
Renaissance 95, 144, 159
Reiter 35
Rhein 67, 103, 104, 105, 106
Rhein-Seine-Gebiet 263, 265
Ribe, Basilika 218
Richthofen 281
Richtungsbestimmung 273
Richtungswechsel 275
Riegl 61, 63, 105, 286
Riegelbau 105
Rind 78
Ringmotiv 41, 42, 43, 44, 45
Ringornamentik 75
Rings i. Schweden 181
Ripon 114, 115
Krypta 114, 115, 118
Rippe 152, 186, 199, 207
Ritter 288
Rivoira 133, 134
Rochester 223
Rohstofflager 287
Rohziegel 100
Rolfsöy 23
Rolltier 41 ff., 56, 60, 76, 94
Rom 20, 129, 131, 133, 135
Glockentürme 198
S. Agnese fuori le mura, 193, 195
S. Lorenzo fuori le mura 193, 195
S. Maria maggiore 195
S. Paolo fuori le mura 193, 195
S. Pietro in vincoli 195
Tempietto 237
Romanik 140, 141
Römer 150
Römische Hauptkirchen 245
Römische Überlieferung 131
Roosval 132
Rosenberg Marc 144
Rosette 69
Rostovzev 42, 282
Rothari, Langobardenkönig 247
Rundtürme Irlands 253
Runen 118
Russen 274

Saal 171, 183
Saalanlage 205
Sachsen 194
Sadersdorf in Brandenburg 181
Sagas, isländische
siehe Lieder und Sagas
Salin 48, 61, 63, 83, 84, 180, 281
Saloinen, Blockkirche 151
Salona, Kirche 266
Saloniki, Demetriuskirche 266
Sanders, Horace 52
Sarmatischer Vorstoß 79
Sarnath, Stupa 19
Satteldach 147
Säulen 131, 192, 195
Säulenbau 191
Säulenhof 247
Säulenkapitell 192
Säulenreihe 161
Saulieu, Kirche 196
Saxo Grammaticus 179
Scala santa, Schatzfund 130
Seenomaden 273, 274
Seesselberg 156, 158, 168, 218, 229, 230
Seitenschiff 172, 191, 195
Semitismus 131
Siegelzylinder, archaischer 68
Sieger 290
Sibirien 20
Singan-fu, Stele 121
Singer Charles 133
Singer Samuel 172
Sinnbild 28
Sixtinische Decke 145
Skandinavien 23, 206, 207, 272, 281, 286
Hausbau 257
Slawen 26, 105 106, 109
Snorra-Edda 179
Soissons, St. Médard 212, 214
Sokolowka, Kirche 147
Söller 187
Sonderindividuum 273
Spanien 130, 191, 199, 207
Spanische Kirchen 224
Spanischer Kirchenbau 247
Sparren 168, 169, 171, 176, 186, 190, 193, 195, 199, 202, 205
Sparrendach 103, 148, 150, 151, 154, 159, 176, 177, 195, 196, 201, 202, 205, 206, 208
Sparrenpaar 169, 170
Spätantike 195, 197
Spengler O. 154, 241
Sphinx 42, 69,
Spirallocke 69
Spiralmotiv 44, 45, 67, 71, 78
Spitzbogen 189
Spitzyn 74, 92
Spreizen 101
Sprengwerk 204
Süddeutschland 208
Süden 28, 132, 134
Südgermanen 177
Südrußland 284
Südweg 133
Susa 68, 70
Sveakönige 23
Swoboda K. M. 241
Syrien 108
Scheltema 62, 282
Schetelig 36
Schiff 168, 192
Schiffbau 105, 156, 159, 161, 207
Schindeln 171, 176, 184
Schindeldächer 184
Schlange 29, 30
Schlingtier 84
Schlingwerk 84
Schlosser, J. 191
Schluchtern, Kirche 222
Schmidt Herbert 49, 50
Schmücken 124, 127,
Schmuckblatt 126
Schmuckzone 289
Schnittlinge 155, 156, 158
Schnitzaltäre 169
Schnitzereien 169, 174, 184
Schnitzwerk 107
Schraffenmuster 74
Schrägriegel 203
Schrägschnitt 16, 17, 31, 32, 33, 35, 129
Schwarzes Meer 131
Schwäbisch-Hall 203
Schweden 23, 155, 156
Schwein 64
Schwelle 101, 106, 150, 155, 161, 167
Schwellenbalken 166
Schwellenkreuz 159, 161

Schwieger J. 287, 288
Schultz Walter 106, 181, 183
Schuchhardt 56, 281
Stabbau 181, 182, 202, 206, 208
Stabilität 272
Stabkirchen 109, 158, 164, 174 ff., 180, 192, 193, 196 ff., 200, 204, 252, 255
Aal 156
Greenstead 156, 225
Hemse 155
Stabwand 173, 178
Ständer 105, 150, 154, 158
Ständerbau 184, 200
Stefani 166, 176, 199
Stein M. A. 101, 104
Steinbau 104, 113, 125, 128, 129, 131, 139, 140 f., 145, 151, 152, 154, 161, 163, 187, 188, 197, 203, 227, 234, 261
Steinbock 42, 53, 60, 61, 64
Steineinlage 64
Steinkirchenbau 163
englisch 225
irisch 222
skandinavisch 225
spanisch 225
Steinmetzen 132
Steintonne 188, 207
Steinwölbung 139
Steppengürtel 272, 274
Stickereien 126
Stiehl, Otto 296
Stockwerk 200, 203
Stockwerkbau 186, 201, 207
Stow, Kirche 253
Straupitz 181
Strebe 187
Strebebogen 200
Strebepfeiler 152, 194, 201
Strebesystem 174, 194
Streifendarstellung 118
Streitberg 272
Streumuster 68
Strickmuster 76, 82
Strzygowski 41, 42, 75, 84, 166, 166, 168, 197, 199, 241, 282, 283, 284, 285, 287
Stückelornamente 78
Stückverzierungen
Samarra 121
Syrisches Kloster a. d. Natronseen 121, 122
Moschee von Nagin 121
Stupenzäune 113, 252
Stützenwechsel 194, 199, 201, 202, 207, 261
St. Bertin 200
St-Denis 207
Abteikirche 213
St. Gallen 200, 213, 232, 235, 242, 243, 254, 255, 257, 258, 264, 267
St. Gallus 234
St-Généroux 219, 224, 227

T-Form 214
T-förmige Basilika 216, 218
Tacitus 13, 181, 182
Tafel 187
Tallgren 42, 45, 76
Taufstein 191
Tauschierung 88
Tempel, antik 113, 147, 163
heidnisch 124
isländisch 191, 192
Teppicharbeit 59
Teppiche 126
Terme 151, 152, 154
Theoderich d. Gr. 212
Theodoros von Tarsus 131
Tiefendunkel 125
Tierbildnerei, altionisch 21
Tierdarstellung 61, 62, 78, 89, 92
Tierkampf 30, 42, 59
Tierkopf 31, 32, 77
Tiermensch 82
Tierornamentik 29, 30, 31, 33, 50, 54, 55, 68, 71, 83, 84, 92, 93, 94, 108, 132, 281
elamisch 50 f.
germanisch 34, 62
nordasiatisch 21
nordgermanisch 20
östlich 51, 52, 92
permisch 74
skythisch 56, 59
Tirol 109, 169
Tivoli, Villa Hadriana 247
Tizian 13
Tomol 66, 74
Tonne mit Gurtbogen 199, 201
Tonnengewölbe 141, 147, 199
Torcello, Kirche 193
Toscanello, S. Pietro 196
Trapezdecke 196
Trapeztonne 199
Trichternische 164
Trier, Pfalz 247
Triforien 158, 169, 197, 201
Triumphbogen 191
Tuneschiff in Haugen 23
Turm 118, 124, 187, 200, 201, 204, 207, 251, 252, 254
Turmbau 184
Turmdach 200
Tutankhamon-Grab 156

Übereckung 147
Ukraine 147
Ulir Uggason 169
Ungarn 67
Unterbau 101
Unterrafter 204, 207
Untersparren 169, 204, 205
Upsala 23
Tempel 230
Ural 34, 131
Uralpforte 272, 288
Urgeschichte 281
Urnes 169, 175

Vaphio, Becher 78
Vasari 128
Venantius Fortunatus 101 ff., 105, 106, 180, 192
Venasque, Baptisterium 247
Vendel 23
Vendelhelm 89
Vendellanze 49
Verbreitungsgrenzen 275, 276
Verharren 290
Verona, S. Zeno 196, 205
Verspreizung 161, 163
Verstrebung 170, 200
Vertäfelung 203
Verteidigungszweck 118
Verzapfungen 167
Vestfoldgeschlecht 23
Vezelay, Kirche 193, 202

Viborg, Basilika 218
Vieleckzier 18
Vienne, St-Pierre 221
Vierung 152, 262
Vierungskuppel 252
Vierungsturm 251 ff., 260
Vignory, Kirche 194
Viollet-le-Duc 196, 200, 202, 204, 205, 243
Visitationsbericht 191
Viterbo, Dom 195
Vitruv 150
Vitztum 197
Vivarium, Kloster 131
Vögel 30, 59, 83, 88, 123
Vogelfuß 58
Vogelköpfe 41, 43, 44, 45, 51 ff., 54, 55, 59, 60, 72, 77, 78, 80, 83, 84, 87
Vogelmenschmotiv 82
Vogüé 111
Völkerwanderung 272, 281
Völkerwanderungskunst 132
Völkerwanderungszeit 47
Volksgesetze 175
Vollsparre 194, 199, 205, 207
Vorkragung 203, 208
Vorkragendes Geschoß 202

Wabenform 67
Wachstumsempfinden 115, 125, 150, 155
Wagner 279
Wahle 76, 77
Waldolemus, Herzog 233
Waldsteppenzone 288
Wand 103
Waräger 274
Warburton, Fachwerkkirche 150, 151
Waren in Mecklenburg 181
Wartburg 243
Wechselwirkung 280
Weddinghausen 181
Wehrle 272
Wehrturm 253, 258
Weinranke 121, 134
Weißer Tower 174
Westasien 18
Westen 131
Westeuropa 105, 106, 132, 143
Westfranken 213
Westgoten 131, 189
Widder 69, 71
Wien 20
St. Stephan 200, 205
Wiener Genesis 20
Wikinger 105, 158, 165, 274
Wikingerkönige 23
Wildschwein 42
Wilfrid 133
Wilhelm der Eroberer 199, 207
Willensmächte 113, 128, 139, 140
Wimmer F., 168, 192, 195, 200, 205,
Winkel, Graues Haus 243
Wirbelmotiv 64, 66, 82
Wohngrube 186
Wohnhausbau 105
Wölbung 114, 116, 125, 128, 151, 154, 187, 198
Wölbung in Holz 148
Wolfskopf 132
Worringer 154, 286
Wulst, gedreht 29
Würfelkapitell 114
Württemberg 101
Wüstensteppengürtel 288

Zellen 66, 187
Zellenverglasung 41
Zelt 100
Zeltgebiet 147
Zentralbau 128, 161, 261, 262, 263
Zickzack 18, 84
Ziegel 175, 177, 187, 192, 197
Ziegelbau 154, 181, 188, 206
Ziegelfüllung 175
Zierartenschatz 208
Zimmermann 16, 20, 109
Zimmermannsarbeit 105
Zimmermannskunst 195
Zingerle J. 93
Zweischiffigkeit 194, 201, 207, 208, 243
Zwischensäule 175
Zwischenwand 166

ARBEITEN DES I. KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS DER UNIVERSITÄT WIEN

(LEHRKANZEL STRZYGOWSKI)

Band I. *Max Eisler*, Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Kultur und Kunst). Haag, M. Nijhof, 1914.

Band II. *Luise Potpeschnigg-Holtei*, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Wien, Schulbücherverlag, 1915. 2. Auflage 1923.

Band III. *Artur Wachsberger*, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. (Zweite Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift.) Berlin, Oesterheld & Co., 1916.

Band IV. *Richard Kurt Donin*, Romanische Portale in Niederösterreich. (Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission für Denkmalpflege.) Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1917.

Band V. *Josef Strzygowski*, Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1917.

Band VI. *Heinrich Glück*, Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf kultur-geographischer Grundlage (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 14.) Heidelberg, C. Winter, 1916.

Band VII. *Ernst Diez*, Churasanische Baudenkmäler. Ergebnisse einer 1912—1914 vom I. Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte der islamischen Kunst in Iran unternommenen Forschungsreise. Berlin, Dietrich Reimer, 1918.

Band VIII. *Max Eisler*, Der Raum bei Jan Vermeer. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXXIII, 1916, Heft 4.) Wien, Halm und Goldmann.

Band IX/X. *Josef Strzygowski*, Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom I. Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität 1913 durchgeführten Forschungsreise. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1918. Vergriffen.

Band XI. *Karl With*, Buddhistische Plastik in Japan bis zum Beginn des 8. Jahrhunderts. Ergebnisse einer 1913—1914 vom I. Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) nach Ostasien unternommenen Forschungsreise. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 3. Auflage 1923.

Band XII. *Heinrich Glück*, Probleme des Wölbungsbaues: Die Bäder Konstantinopels und ihre Stellung in der Baugeschichte des Morgen- und Abendlandes. Band I: Aufnahmen, Beschreibungen und historische Erläuterungen. Wien, Halm und Goldmann, 1921.

Band XIII. *Max Eisler*, Rembrandt als Landschafter. München, F. Bruckmann A.-G., 1918.

Band XIV. *M. Dimand*, Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien. Strömungen des Weltverkehres im Kreise der Mittelmeerkunst. 1925, Leipzig, Hiersemann.

Band XV. *Josef Strzygowski*, Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Acht Vorträge der Olav-Petri-Stiftung. Upsala. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1920 (erschien zuerst schwedisch, jetzt auch englisch).

Band XVI. *Max Eisler*, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes. Wien, Staatsdruckerei, 1919. Der Rest der Auflage zu beziehen durch das Kunsthistorische Institut, Wien, IX., Hörlgasse 6.

Band XVII. *Hans Berstl*, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. (Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Band IV.) Kurt Schroeder, Bonn-Leipzig, 1920.

Band XVIII. *Stella Kramrisch*, Grundzüge der indischen Kunst. Hellerau 1925, Avalun-Verlag.

Band XIX. *Heinrich Glück*, Probleme des Wölbungsbaues, Band II: erscheint unter dem Titel »Der Wölbungsbau in Italien und in den westlichen Mittelmeerländern« (Typengeschichtliche Untersuchungen zur prähistorischen, antiken, frühchristlichen und frühmittelalterlichen Baukunst) in den »Italienischen Forschungen«. N. F. des kunsthistorischen Institutes Florenz.

Band XX. *Josef Strzygowski*, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien 1923. Anton Schroll & Co.,

Band XXI. *Berta Rudich*, Iranische Zierkunst. Druckfertig.

Band XXII. *Coriolan Petranu*, Inhaltsproblem und Kunstgeschichte. 1921, Wien. Halm und Goldmann.

Band XXIII. *Ernst Diez*, Churasanische Baudenkmäler, Band II: erschienen unter dem Titel »Persien« in »Kulturen der Erde«. Band XX, 1923. Folkwang Verlag, Hagen i. W.

Band XXIV. *Heinrich Glück*, Grundlagen einer Kunstgeographie. In Fertigstellung.

Band XXV. *Josef Strzygowski*, Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn. I. (Tafelband mit einem beschreibenden Verzeichnis vom Herausgeber und H. Glück). Wiener Drucke, 1923.

Band XXVI. *Emmy Wellesz*, Gandhara im Rahmen vergleichender Kunstforschung. Druckfertig.

Band XXVII. *Friedrich Plutzar*, Die Ornamentik der nordischen Runensteine. 1924, Stockholm. Kgl. vittensk historie och antikv. Akadem. H. C.

Band XXVIII. *Fannina Halle*, Russische Bauplastik um Vladimir-Suesdal. Verlag Wasmuth, Berlin. Im Erscheinen.

Band XXIX. *Johannes Schwieger*, Armenische Kunst, Elemente des Bauens und Schmückens vor und nach dem Jahre 1000. In Fertigstellung.

Band XXX. *Josef Strzygowski*, Die bildende Kunst der Gegenwart. 1923, Wien. 2. Auflage. Schulbücherverlag.

Band XXXI. *Macku Anton*, Zentralbau und Wölbung im Blockkirchenbau. In Fertigstellung.

Band XXXII. *Ernst Klebel*, Michael Pacher als Maler. Wien, Hartleben. Im Erscheinen.

Band XXXIII. *Max Eisler*, Das barocke Wien. 1925 Staatsdruckerei.

Band XXXIV. *Ernst Diez*, Indische Kunst, 1925. Im Handbuch der Kunstwissenschaft.

Band XXXV. *Josef Strzygowski*, Early north-european church-art and wood-architecture, 1927 London, B. T. Batsford.

Band XXXVI. *Heinrich Glück*, Die indischen Miniaturen des Hamzä-Romanes. 1925, Wien. Amalthea-Verlag.

Band XXXVII. *Johannes Schwieger*, Kunst und Naturtatsachen. I. Haus und Holz als Grundlage zur Entwicklung der Großkunst. 1. Vorderasiatische Hochlandzone. Erster Teil 1925 erschienen in »Armeniaca«. Herausgeber K. Roth, Leipzig, Asia major-Verlag. Zweiter Teil im Erscheinen.

Band XXXVIII. *Max Eisler*, Das bürgerliche Wien. 1926, Staatsdruckerei.

Band XXXIX. *Bruck Adolf*, Das Fachwerk im Werden der deutschen Baukunst. In Fertigstellung.

Band XL. *Josef Strzygowski*, Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst (kroatisch), 1927. Zagreb, Matica hrvatska.

BEITRÄGE ZUR VERGLEICHENDEN KUNSTFORSCHUNG

herausgegeben vom I. Kunsthistorischen Institute der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski).

1. *Heinrich Glück*, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi, Untersuchungen zur Baukunst und Plastik in Konstantinopel. Wien 1920.
2. *Josef Strzygowski*, Kunde, Wesen und Entwicklung. Mit Beiträgen von E. Diez, K. Ginhart, H. Glück, F. Plutzar, M. Stiassny, E. Wellesz. Wien 1922.
3. *Karl Ginhart*, Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik. Wien 1923.
4. *Josef Strzygowski*, Der Norden in der bildenden Kunst Europas. Christliches und Heidnisches um das Jahr 1000. Mit Beiträgen von B. Brehm, E. Klebel, F. Wimmer und J. Schwieger. Krystall-Verlag, Wien 1926.
5. *Josef Strzygowski*, Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala, 1926, Posen, Historische Gesellschaft.

ÖSTERREICHS KUNSTDENKMÄLER

herausgegeben von H. Glück und F. Wimmer.

Band I. *F. Wimmer und E. Klebel*, Das Grabmal Friedrichs des Dritten im Wiener Stephansdom. 1924, Logos-Verlag.

Band II. *J. Schlosser*, Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stephan in Wien. 1925, Logos-Verlag.

Band III. *K. Ginhart*, Die Kaisergruft bei den PP. Kapuzinern in Wien. 1925. Logos-Verlag.

Band IV. *E. Klebel*, Das alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien. 1925, Logos-Verlag.

Studien zur Kunst des Ostens. Festschrift für Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage von seinen Freunden und Schülern. Avalun-Verlag, Wien und Hellerau, 1923.

UMSCHLAGENTWURF
VON HUBERT WOYTY-WIMMER
SATZ UND DRUCK
DES TEXTES UND DER TAFELN:
OFFIZIN
WALDHEIM-EBERLE A. G.
WIEN VII.

149
18758 3

S0-BFP-320